



ARNE SIERENS

DOOR

ERWIN JANS, GEERT OPSOMER EN CHRISTEL STALPAERT

KRITISCH THEATER LEXICON

VLAAMS THEATER INSTITUUT

1998

HET KRITISCH THEATER LEXICON IS EEN REEKS PORTRETTEN VAN
BELANGRIJKE PODIUMKUNSTENAARS UIT DE TWINTIGSTE EEUW.
DE PORTRETTEN WORDEN GEMAAKT IN OPDRACHT VAN HET
VLAAMS THEATER INSTITUUT EN DE VIER UNIVERSITEITEN:
U.I.ANTWERPEN, UNIVERSITEIT GENT, K.U.LEUVEN, V.U.BRUSSEL.
DEZE PUBLICATIE MAAKT DEEL UIT VAN EEN OMVATTEND
HISTORISCH PROJECT ROND DE PODIUMKUNSTEN IN VLAANDEREN
IN DE TWINTIGSTE EEUW. DE REDACTIERAAD BESTAAT UIT
THEATERWETENSCHAPPERS VAN DE VIER UNIVERSITEITEN EN
MEDEWERKERS UIT DE THEATERSECTOR.
DE PUBLICATIE GING VAN START IN SEPTEMBER 1996.

BIOGRAFIE

Arne Sierens werd geboren op 15 augustus 1959. Hij groeide op in de Brugse Poort, een arbeiderswijk aan de westkant van Gent. Zijn verbondenheid met die wijk heeft een onmiskenbare stempel op zijn werk gedrukt. Wat Aalst is voor Louis Paul Boon, Rimini voor Fellini of Little Italy voor Scorsese, is dit eiland van arbeiders en sociale woningen voor Sierens: 'een plek waar de condition humaine zichtbaar wordt. Er wonen geen goden, maar sukelaars, je ziet er geen tragedies, maar melodrama'¹. Van zijn vader, de vroeg gestorven romancier en filmrecensent Frans Sierens, krijgt hij de liefde voor literatuur en film mee. Op die manier komt Arne Sierens reeds vanaf zijn kinderjaren in contact met de spanning tussen Kunst met hoofdletter en de volkscultuur, een spanning die een belangrijke rol zal spelen in zijn oeuvre.

Na zijn middelbare school volgde hij de opleiding regie aan het RITCS te Brussel, waar hij in 1981 afstudeerde. Hij startte zijn carrière als regieassistent bij een aantal Gentse theaterhuizen (NTG, Arena, Arca). Een tijdlang was hij ook een van de leden van het performancecollectief Parisiana. Tijdens zijn studentenjaren was hij actief in de muziekwereld als zanger van de punkgroep Perfectone (1980-1981), die hij samen met Johan De Smet en zijn broer Sven Sierens had opgericht. Johan De Smet zal o.m. de muziek componeren voor de drie opera's die Sierens schrijft: *Het rattenkasteel* (1984), een sleutelproductie gebaseerd op de strip van Marc Sleen, *De liefde voor de drie manen* (1988) en *Je pleure des bananes* (1989). De muziek en de hele (rebellende) subcultuur die ermee geassocieerd wordt, zijn een belangrijke inspiratiebron voor Sierens' teksten en ensceneringen. In 1977 had Arne Sierens *Dodenklas* van Tadeusz Kantor gezien in de Zwarte Zaal in Gent, een voorstelling die zijn werk indringend zal beïnvloeden.

Arne Sierens is vooral bekend als theaterauteur. In vijftien jaar schreef hij een opmerkelijk oeuvre, dat ingedeeld kan worden in zuiver dramatische teksten, liederencycli en operalibretto's. Toch ziet Sierens zichzelf in de eerste plaats als theatermaker en niet als auteur. Het werk op de scène en de voorstelling zijn voor hem van essentieel belang. Bij vele ensceneringen is Sierens betrokken geweest als regisseur of als coregisseur. Bij de eerste opvoering

van *De Soldaat-Facteur en Rachel* (1986) was hij naast auteur en coregisseur ook acteur.

In 1982 richtte hij de theatergroep met de programmatische naam De Sluipende Armoede op. Dat gebeurde toen in de marge van het officieel gesubsidieerde theater, dat niet of nauwelijks mogelijkheden bood aan een nieuwe generatie theatermakers. Binnen dit gezelschap worden een aantal van Sierens' stukken en opera's gecreëerd. Een belangrijk moment is de creatie van *Mouchette* (1990) voor Oud Huis Stekelbees, in een regie van Johan Dehollander. De tekst wordt herhaaldelijk bekroond in binnen- en buitenland en betekent voor Arne Sierens de doorbraak naar een groter circuit. Zo schrijft hij voor Toneelgroep Amsterdam *Constant Pardon / Falstaff in Congo* (1990), het stuk werd er echter nooit opgevoerd.

De samenwerking met Johan Dehollander als regisseur zet hij van 1992 tot 1994 verder als huisschrijver van de Blauwe Maandag Compagnie. In deze context kwamen *Boste*, *Dozen* en het tweeluik *De drumleraar* en *Juffrouw Tania* tot stand. Voor Het Zuidelijk Toneel vertaalde hij *Begeren onder de olmen* (1992) van Eugene O'Neill en *Splendid's* (1994) van Jean Genet. Na zijn vertrek bij de Blauwe Maandag Compagnie vond hij een artistieke partner in choreograaf Alain Platel. Samen maakten zij *Moeder & Kind* (1994) en *Bernadetje* (1996). Beide voorstellingen, geproduceerd door het Gentse Victoria, gingen een origineel verband aan tussen dans, theater, muziek, actie en vertelling. Ze kregen nationaal en internationaal bijzonder veel weerklank. *Moeder & Kind* werd geselecteerd voor het Vlaams-Nederlandse Theaterfestival (1995), ontving de jaarlijkse Hans Snoeckprijs en de Canadese Masque de la Production Etrangère de l' Année. Met *Bernadetje* werd Victoria geselecteerd voor het Vlaams-Nederlandse Theaterfestival (1997) en het Festival van Avignon in hetzelfde jaar. De Franse krant *Le Monde* plaatste de voorstelling op één lijn met voorstellingen van Peter Brook en Pina Bausch. Voor 1999 staat een derde productie van Sierens en Platel op stapel: *Allemaal indiaan*.

In 1995 werd een artistieke alliantie gesmeed tussen Arne Sierens, Johan Dehollander (ex-Blauwe Maandag Compagnie) en Stef Ampe (ex-Beursschouwburg) in het Gentse Nieuwpoorttheater. Het drietal wil het Nieuwpoorttheater laten evolueren van een presentatieplatform naar een kunstencentrum. Samen met Dehollander maakte Sierens *Napels* (1997) en *De broers*

Geboers (1998). In 1998 gaat Sierens voor het eerst sinds lang alleen regisseren: *Mijn Blackie*, een coproductie tussen HETPA-LEIS en Nieuwpoorttheater.

Het opvallende aan de tekstpublicaties van de stukken van Sierens is het verrassende spel met vorm en typografie. Op het eerste gezicht lijkt dit een teken van de literaire autonomie van zijn uitgaven, maar wie beter kijkt merkt dat het eigenlijk gaat om een gedrukte theatralisering van de tekst. Sierens' teksten blijven op die manier verwijzen naar de scène. Hijzelf omschrijft ze vaak als 'fysieke partituren': ze zijn de neerslag van een creatieproces waarin acteurs en regisseur ook hun aandeel hebben. In 1996 werd het eerste deel van het verzameld werk *Arne Sierens: toneel* uitgegeven. In 1999 verschijnt het tweede deel. In dit eerste deel zijn de zgn. collagestukken als *Dozen* en *Napels* opgenomen, samen met de partituren van *Moeder & Kind* en *Bernadetje*.

Ook in het buitenland is er belangstelling voor zijn werk. *Mouchette* en *De drumleraar* werden in het Frans uitgegeven. Van *De drumleraar* verscheen een Engelse vertaling in een bloemlezing waarin ook teksten van Lodewijk de Boer, Judith Herzberg, Frans Strijards en Karst Woudstra zijn opgenomen. Een bewijs van de erkenning van Sierens als auteur, al prefereert hij de titel van theatermaker.

ARTISTIEKE OPVATTINGEN EN RECEPTIE

Realisme als misverstand

Een van de grote misverstanden rond het werk van Arne Sierens is dat het zuiver 'naturalistisch' zou zijn. Vaak worden zijn stukken en voorstellingen beschreven met termen als 'rauw realisme'², en worden ze vastgeprikt op de 'echtheid' van het dialect en de herkenbaarheid van de situaties. Nu eens wordt een voorstelling afgedaan als 'naturalistisch', dan weer wordt er gewaarschuwd dat de maker het oude romantische bijgeloof huldigt dat het 'echte' afgebeeld kan worden zonder enige mediatie³. Voor wie houdt van een goede dosis 'street credibility' in de kunst, is die 'echtheid' en 'herkenbaarheid' een pluspunt, maar voor vele critici die de opvatting delen dat er een 'onherroepelijke breuk' moet zijn tussen scenische en alledaagse werkelijkheid is het een 'doodlopende weg'.

Heel wat commentatoren blijven met veel sympathie schrijven over het Gentse dialect van Sierens, zijn authentieke fascinatie voor de onderbuik van de samenleving en voor de ervaringswereld van jongeren, zijn wortels in de Brugse Poort en de 'état brut' van zijn documentatiemateriaal. Maar wanneer het gaat over de opbouw van de voorstelling, de compositie van de bewegingen en de assemblage van teksten en ander materiaal, dan volstaat men meestal met vage verwijzingen naar een journalistieke reproductie van de leefcondities van de vierde wereld, het taalje van de Brugse Poort en soapverhaalstructuren. Al deze elementen zijn inderdaad aanwezig, maar slechts als een eerste fase. Ze zijn het vertrekpunt van een lang proces van transformatie, reductie en assemblage: artistieke bewerkingen die weinig van doen hebben met een waarheidsgetrouwe afbeelding van een sociale werkelijkheid. Wanneer Sierens zijn theater omschrijft als 'autonoom', dan plaatst hij het nadrukkelijk buiten iedere naturalistische of psychologische theatertraditie. Gevraagd naar Belgische kunstenaars waarmee hij zich verwant voelt, heeft hij het stevast over Panamarenko en Marcel Broodthaers.

Het misverstand is enigszins begrijpelijk. 'Het theater van de armoede is de meest radicale expressie van de condition humaine. Armoede is een metafoor voor het lot van de arme, naakte mens in een schrikwekkende wereld. De enige boodschap van de

mens is zijn condition humaine; op het theater spreekt hij erover of zwijgt erover', zegt Sierens. De gevoeligheid van Sierens voor de leefwereld, de verlangens en de overlevingsstrategieën van de gewone man is onmiskenbaar. Toch zou het verkeerd zijn hierin alleen maar een uitspraak over zijn existentialisme en zijn humanisme te zien. Armoede verwijst ongetwijfeld naar een sociale situatie, maar is ook een metafoor voor een artistiek proces van reductie, verdunning en uitzuivering tot de essentie. Door deze processen te miskennen, wordt Arne Sierens hardnekkig ingedeeld bij de realisten van deze tijd en worden vormelijk erg verfijnde producties als *Moeder & Kind* en *Bernadetje* stevast gezien als 'tranche de vie realisme'⁴. Het subtiele spel van thetraliseren en ritualiseren wordt doorgaans niet opgemerkt. Nochtans is in *Moeder & Kind* niets wat het lijkt. Ogenschijnlijke clichés over een doorsnee arbeidersgezin of over verhoudingen tussen man en vrouw, kind en moeder, kind en vader worden aan flarden gedanst en gespeeld. Al dansend en spelend tasten de personages hun seksuele en familiale identiteit af. Een goed voorbeeld hiervan is het dansfragment op de muziek van *Can you feel it*. De mededeling is daar niet eerstegraads 'een clip van de jonge Michael Jackson' of een 'familiale tranche de vie op een aardig melodietje'. De choreografie toont een jongen met meisjespruik en -kleden die zoals Michael Jackson in zijn kruis tast en op, over en rond zijn nauwelijks oudere vader danst: een complex spel van rivaliteit en verdubbeling in de familiale en seksuele verhoudingen. Niet toevallig eindigt de voorstelling met een imitatie van de vader door dezelfde zoon. Tezeldertijd schuilt in de dansact van de zoon en in het playbacken van precies dat muzikale nummer een elementaire daad van protest. Alle bewegingstekens zijn zorgvuldig geselecteerd en gemonteerd tijdens het ontstaansproces van de voorstelling. De scène waarin Linda (de moeder) met in de ene hand een sigaret en in de andere een haardroger tussen de meubels zweeft danst op Aaron Nevilles *Ave Maria*, om na een bezwerend gebaar met het mes op de keel een speelgoedbeer als een lijk over de grond te slepen, lijkt meer op een magisch ritueel dan op een huiselijke situatie. Wanneer ze vervolgens met een aansteker in *Night of the Proms*-aanslag over de grond kruipt, krijgt de scène een uitgesproken sacrale en hypnotische werking. Het wordt een ritueel dat zich afspeelt in een soort droomtijd, en dat niet meer gereduceerd kan worden tot de sociale context van de personages – maar er tegelijk ook niet van loskomt.

Het is opvallend hoe men aan deze geobsedeerde vormgeving voorbijgaat, hoe men niet ziet dat wat men ‘realisme’ noemt zorgvuldig gemonteerde flarden en citaten zijn, ontdaan van hun realistische conventies: de ‘chaos’ bij *Moeder & Kind* is het resultaat van een zorgvuldig opgebouwde choreografie; dat wat men ‘volkstaal’ noemt komt pas tot stand op basis van een erg vormelijke transformatie en de ‘echte emoties’ op de scène zijn een (re)constructie van verzameld emotioneel materiaal. Hyperrealisme en hyperformalisme raken elkaar in hun extremen. Wat aan de oppervlakte erg dun en spontaan lijkt, is het gevolg van een heel bewust proces dat kleine details uit het alledaagse leven citeert en ze losmaakt uit hun anekdotische context om ze in een nieuwe theatrale orde in te voegen. Achter een schijnbaar erg simpele realistische façade gaat een manipulatieve mise-en-scène schuil, zoals bij de door Sierens erg geliefde cineast Robert Bresson: ‘il y a chez Bresson la même habilité à escamoter le geste essentiel, le ‘truc’ – le métier. Aucun effet de camera ne doit être visible. Il faut l’escamoter, avec élégance. Ne faire pas voir le ‘tour de main’. Cette mise en scène si savante se cache derrière une façade d’extrême simplicité.’⁵ Net als de illusionisten verbergt Sierens zijn manipulatie, metier en mise-en-scène soms achter een hyperrealistisch masker – hij toont de theatermiddelen niet zoals Brecht het zou doen –, maar zijn werkproces en de resultaten zijn wel totaal verschillend van de realistische theatertraditie. Hij toont en suggereert de poëzie en rijkdom van de oppervlakte; ongepolijste anekdotes naast magische momenten, ruw materiaal naast clichés uit de massacultuur, reeksen bewegingen, klanken en stemmen in een spannende montage, enz. De magische wereld die hij creëert, valt samen met de brokken rauwe realiteit. Een inzicht in de werkwijze van Sierens, van zowel de schrijver als de regisseur, kan een alternatief vormen voor een te reducerende realistische lectuur van zijn oeuvre.

Transcendentiaal realisme als methode

Reeds als jong theatermaker werd Sierens geconfronteerd met een paradox: ‘Eigenlijk wou ik heel realistisch zijn, zo waanzinnig mogelijk zelfs, maar tegelijkertijd wou ik geen ‘realistisch theater’ maken. (...) Ik wou tegelijkertijd Japans, fysiek theater maken en het hebben over koffiedrinken in de Brugse Poort.’⁶ De

breuk tussen kunst en leven en de paradoxale verbinding tussen het primaire menselijke materiaal en de artistieke vormgeving is een confrontatie waar Sierens al van in zijn jeugd mee te maken heeft. Thuis stonden de boeken letterlijk tot in het toilet, vertelt hij zelf, en de huisvrienden waren kunstenaars. Op die manier vormde het gezin Sierens een eiland in een eiland: enerzijds werd hij van huis uit geconfronteerd met het Grote Repertoire en de Grote Waarden, met de hele hang naar kunst met een grote K, maar buiten het kunstzinnige eiland van het gezin Sierens kwam hij in contact met de échte werkelijkheid: ‘mensen die hun hele leven aan de machine moeten staan: dat was voor mij de werkelijkheid en niet wat de klassieke werken mij voorhielden’.⁷

Hoe theater met realisme verzoend kon worden, kreeg Arne Sierens te zien tijdens de voorstelling van *Dodenklas* van Tadeusz Kantor, waarin hij de realiteit van haar psychologische en symbolische ballast ontdoet en naakt toont. Sierens leert van Kantor hoe je kunt vertrekken van primaire verhalen over oorlog, miserie, Wielopole (de geboorteplek van Kantor) of de Brugse Poort en hoe je dit ‘matériel vrai’ kunt transformeren door het te verdunnen en te verwerken tot enkel geïsoleerde realistische details overblijven, die nieuwe verbanden kunnen aangaan. Sierens zelf beschrijft deze werkwijze in navolging van Kantor als volgt: ‘Die details zijn zo krachtig dat je ze moet losmaken uit hun context, zodanig dat ze in een ‘vrije zone’ komen, maar dat is een lang proces. Je hebt er intuïtie voor nodig, je moet de context verdunnen, afschrappen, ontdoen van zijn overbodigheden, zijn symboliek, zijn kleine anekdotiek.’ Eenmaal losgemaakt uit hun oorspronkelijke context, komt het erop aan deze vrijgekomen elementen opnieuw verbanden te laten aangaan, er nieuwe contexten voor te creëren, ‘nieuwe clusters te scheppen’. Dat is de fase van het visionaire, ‘daar waar de ‘echte artiest’ opstaat, de tovenaar, de clown, de jongleur, de componist, de monteur die al die elementen samenknoot tot een tapijt van details die een ander licht werpen op de mens, zonder hem te verklaren. Want de mens daar gaat het over’, aldus Sierens⁸. Formalisme en humanisme gaan hier hand in hand. In een proces van formele reductie en nieuwe montage van elementen uit de menselijke realiteit, krijgt die menselijke realiteit een naaktheid die geen verklaring nodig heeft, noch biedt.

Dit werkproces omschrijft Arne Sierens als ‘transcendentiaal realisme’, een term die hij ontleent aan een boek van Paul

Schrader over Yasujiro Ozu (Japan, 1903-1963) en Robert Bresson (Frankrijk, 1907-), twee grote voorbeelden voor Arne Sierens. Deze regisseurs zijn volgens Paul Schrader de twee belangrijkste vertegenwoordigers van het transcendentaal realisme in de filmkunst: 'Transcendental style *stylizes* reality by eliminating (or nearly eliminating) those elements which are primarily expressive of human experience, thereby robbing the conventional interpretations of reality of their relevance and power. Transcendental style, like the mass, transforms experience into a repeatable ritual which can be repeatedly transcended.'⁹ We vinden hier opnieuw de combinatie van aandacht voor de dagelijkse ervaring en de ritualisering van die ervaring voorbij iedere interpretatie.

In plaats van te interpreteren, tracht Sierens de mens in zijn naaktheid te grijpen in een minimaal maar indringend beeld. Via details legt hij op een rake manier de grote lijnen bloot, waarbij hij streeft naar het essentiële, in de reductie. Theater is in de eerste plaats het oproepen van emoties en niet het doorgeven van inhouden. Het proces van reductie betekent een verdunning van de inhouden, maar een verheving van de emotie. Zowel in zijn teksten als in zijn voorstellingen zijn die momenten aan te wijzen. In *De Soldaat-Facteur en Rachel* wordt de vrieskou in een elementair en tegelijk autonoom, poëtisch beeld geschetst: 'Nooit in mijn leven heb ik zo op de winter gevloekt,/als 'k mijn mantel afdeed,/ge kon hem schoon rechtop zetten,/zo was hij vervroren.' Ook de voorstellingen zelf zijn vaak opgebouwd rond een concreet beeld dat nog het best kan omschreven worden als een 'archetype': het drumstel in *De drumleraar*, het kasteel in *Juffrouw Tania*, de botsautootjes in *Bernadetje*. Niet alleen Tadeusz Kantor hanteert de transcendente stijl om het conflict tussen de realiteit en de illusie, tussen de werkelijkheid van het leven en de fictie van het drama op te lossen, wij vinden de benadering ook bij de reeds vermelde Ozu en Bresson¹⁰. Zij schetsen de geschiedenis van de kleine man tegenover de Grote Geschiedenis van Japan en Frankrijk. Ozu maakte na de tweede wereldoorlog films van het Japanse Shomin-genre waarin het verhaal van het proletariaat en de middenklasse wordt verteld en dat zich toespitst op de grappige of bittere relaties binnen een familie. Net als in Sierens' familiedrama's zit de hele wereld in die ene familie: 'The ends of the earth are no more distant than outside the house.'¹¹ Ozu legt de focus van zijn werk op spanningen

tussen thuis en werk, ouder en kind als emanaties van de spanningen tussen het oude en nieuwe Japan, tussen de traditie en de verwestersing, tussen de mens en de natuur.¹² Ook bij Sierens is de familie vanaf zijn eerste stuk *Het 'vermoeden'* tot *De broers Geboers* de plaats bij uitstek van de archetypische conflicten: tussen man en vrouw, tussen ouder en kind, tussen broers, tussen groep en individu.

Tussen Brecht en Artaud

De spanning in het werk van Sierens tussen zijn gevoeligheid voor een sociale realiteit en zijn formalistisch-rituele vormgeving kan nog verduidelijkt worden aan de hand van de opvattingen van Brecht en Artaud. Aan Brecht dankt hij de opvatting dat de (verborgen) sociale waarheid over een personage of een situatie onthuld kan worden in een dynamische reeks gebaren of een 'gestus'; een waarheid waarvan het personage zich niet, maar de acteur zich wel bewust is. *Moeder & Kind* of *Bernadetje* zijn geen oppervlakkige imitaties van handelingen uit het alledaagse leven, maar een vertaling van onbewust sociaal gedrag in een maatschappelijke reflectie via handelingen op de scène. Zoals Brecht in een eerste fase op een vrij intuïtieve wijze werkte en bijvoorbeeld slogans uit betogingen assembleerde, zo gaat ook Sierens om met het beeld- en taalmateriaal dat hij verzamelt uit het alledaagse leven rondom hem (interviews, documentaires, foto's,...). Waar Brecht echter de nadruk gaat leggen op de vervreemding via een beredeneerde bewustmaking van de mechanismen die de kapitalistische samenleving beheersen, volgt Sierens niet langer. In zijn werk domineert immers niet de bewustmaking, maar het ritueel. Een voorbeeld uit *Bernadetje* kan deze spanning verduidelijken.

De voorstelling toont ons een groep van jongeren en een tweetal twijfelachtige volwassenen die op de kermis rond de botsautootjes hangen. Op een bepaald ogenblik komt een jongen op die dronken is. Hij waggelt, valt neer en kruipt weer rechtop. In de uitbeelding van zijn dronkenschap wordt een realistische geloofwaardigheid nagestreefd: de jongen heeft te veel gedronken en kan zich nauwelijks staande houden. De valpartij kan gezien worden als een 'gestus' die ons iets vertelt over de moeilijke relatie tussen ouders en kinderen, een motief dat in deze voorstelling

meer dan eens opduikt: de ouders zijn afwezig of niet erg begaan met de kinderen. De jongeren bouwen een wereld op die tegelijk vroegrijp en onrijp is. Maar dan gebeurt er iets waardoor we deze sociale interpretatie gaan vergeten: de jongen blijft vallen, niet één keer, maar acht, negen, misschien wel tien keer. De valpartij wordt een choreografie. Van dan af vertelt de beweging niets meer over sociale en emotionele ellende, maar alleen over zichzelf, haar eigen gratie. Ze is niet langer een interpretatie of een representatie. Ze is niet langer een 'gestus', maar wordt een 'hiëroglief', om met Artaud te spreken. Artaud gebruikte het woord 'hiëroglief' om de dansbewegingen van een groep Balinese dansers te beschrijven die hij in de jaren dertig aan het werk zag. Hij was getroffen door de stiling van de gebaren die geen enkele verwijzing naar de realiteit inhielden. Die tekens, aldus Artaud, treffen ons intuïtief en maken iedere vertaling in een logische en beredeneerde taal overbodig. *Bernadetje* zit vol van dergelijke verschuivingen van 'gestus' naar 'hiëroglief'. Het is aan de toeschouwer om met die verschuivingen tussen reflectie en ritueel zijn verhaal van de voorstelling te maken. De reflectie is bij Sierens intuïtief verwerkt in het beeldmateriaal, maar is onderworpen aan een streng vormprincipe dat nu eens de kroniek en dan weer de choreografie van hypnotiserende ritmes en dansen centraal stelt.¹³

ONTWIKKELINGEN IN HET OEUVRE: THEATER TUSSEN ACTIE EN VERTELLING

Oefeningen in meerstemmigheid en verteltheater

In *Het 'vermoeden'* (1982), Sierens' eerste theatertekst, is het gevecht met het eerstegraads realisme al onderhuids aanwezig. De onmiddellijke achtergrond van het stuk is de oorlog, niet als een anoniem massaconflict of een historisch feit, maar als een concreet gebeuren dat ingrijpt in het alledaagse leven van gewone mensen.

Meer dan eens heeft Sierens erop gewezen dat hij geen tragedies schrijft, maar melodrama's: 'Daarom gaan de personages in mijn stukken niet gebukt onder het Noodlot, maar onder noodlottigheid: het toevallig samengaan van factoren waar ze geen greep op hebben.'¹⁴ De oorlog functioneert in een eerste fase van zijn schrijverschap als een verhevigd verzamelpunt van dergelijke noodlottigheden die de 'condition humaine' van de gewone man uitmaken. De hoofdpersonages van zijn stukken zijn daarom, naar eigen zeggen, geen helden of goden maar sukkelaars, geen tragische vechters tegen het Noodlot, maar geslagenen en slachtoffers van omstandigheden en toevalligheden, zonder daarbij echter van een zekere grootsheid te zijn ontdaan. Het gaat, in de woorden van Kantor, om 'de kleine, arme, weerloze, maar prachtige Geschiedenis van het individuele menselijke leven'.¹⁵

Het 'vermoeden' wordt door de auteur zelf als een stuk 'Belgisch huiskamerverdriet' omschreven. De huiskamer, de familie, het gezin (of het ontbreken ervan) zijn belangrijke constellaties in het theateruniversum van Arne Sierens. *Het 'vermoeden'* situeert zich in de nasleep van de tweede wereldoorlog. Eddy, die na drie jaar werken in een concentratiekamp naar huis terugkeert, ontdekt dat zijn vader door collaboratie zijn koffiehandel uitbreidde en grof geld heeft verdiend. Het komt tot een conflict tussen vader en zoon, waarin ook de moeder niet meer kan bemiddelen. Ondanks het realisme in de dialogen, de personagetekening en de herkenbare dramatische situaties, wordt de relatie tussen de gezinsleden bepaald door datgene wat niet uitgesproken wordt, nl. het collaboratieverleden van de vader. Over het

schrijfproces zal Arne Sierens later zeggen: 'Ik creëer alleen een elektrisch veld waarbinnen iets kan gebeuren. In eenieders hoofd moeten die mensen aan elkaar worden gekoppeld. Ik schrijf dat niet.'¹⁶ Dat de moeder op het einde van het stuk toch alles uitsprekt en de situatie voor de lezer en toeschouwer duidelijk maakt, is misschien wel een teken van twijfel van de auteur over de kracht van het suggestieve elektrische veld dat hij met zijn tekst creëerde.

De Korrekelder-opvoering van *Het 'vermoeden'*, geregisseerd door Jan Leroy, werd omschreven als 'een soort buffo-naturalisme: naturalisme aangezwengeld tot een komische hyperbool. (...) *Het 'vermoeden'* scharniert gesmeerd op het snijpunt van melodrama, tragiek en komiek. Het stuk toont hoe gevaarlijk domme denkclichés kunnen zijn'.¹⁷ Wat er ook van zij, een eigen stem voorbij het realisme heeft de schrijver van *Het 'vermoeden'* nog niet gevonden. Hij blijft binnen de grenzen van de traditionele dramaturgie en van het theater als dramatische actie: een herkenbare dramatische situatie ontwikkelt zich via dialogen tot een crisismoment. Ook op het niveau van de taal is Sierens nog op zoek naar een eigen idioom: het gebruik van de je-vorm geeft het spreken van de personages iets geforceerds. Met zijn tweede gepubliceerde tekst *De Soldaat-Facteur en Rachel* (1986) zijn die problemen van de baan en ligt de weg open voor de ontwikkeling van een zeer persoonlijke dramatische en scenische schrijftuur. Sierens laat zich vanaf nu nadrukkelijk inspireren door de woordenschat, de zinsbouw en de klankkleuren van het Vlaamse dialect, al is zijn theatertaal een veel doordachter constructie dan op het eerste zicht lijkt. De muzikale, ritmische en plastische kracht van Sierens' zinnen staat ten dienste van concrete beelden met een maximum aan uitdrukingskracht.

Het is misschien niet overbodig om even stil te staan bij de teksten en producties die tot stand kwamen tussen *Het 'vermoeden'* (1982) en *De Soldaat-Facteur en Rachel* (1986), al behoren deze niet tot het belangrijke werk van Sierens. *Rode Oogst* (1983 en 1984), een stuk over macht, samenzwering, bloed en wraak, is gebaseerd op *Arden of Feversham*, een apocrief stuk van Shakespeare, dat door Artaud vermeld werd als materiaal voor zijn 'Theater van de Wreedheid'. *Rode Oogst* werd nooit gepubliceerd, maar een journalist had lof voor de gecomprimeerde en poëtische dialogen: 'In zijn tekst kan nauwelijks worden geschrapt'¹⁸. Dat zal later nog vaker over zijn teksten worden

gezegd. Ook over de regie, in handen van de auteur zelf, zijn de opmerkingen van de journalist relevant: '*Rode Oogst* is een traag lopende theatrale voorstelling met invloeden van het Japanse theater enerzijds en Théâtre du Soleil anderzijds. Sierens maakt daarbij nog uitstapjes naar gezongen fragmenten en rituele dans. Johan De Smet componeerde ondersteunende, essentiële muziek met Brechtiaanse invloeden en repetitieve patronen'.¹⁹ De verwijzing naar het rituele en het Japanse theater maakt duidelijk in welke richting Sierens zijn inspiratie zocht. In die periode schreef hij een tweetal opera's samen met Johan De Smet: *Het rattenkasteel* (1984), naar een Neroverhaal van Marc Sleen, en de spreekopera *Genoveva* (1985), een bewerking van de oude Vlaamse legende *Genoveva van Brabant*. Vooral *Het rattenkasteel* is volgens Arne Sierens een belangrijke stap in zijn ontwikkeling.²⁰ Het stuk vertoont een snelle ritmische opbouw en een dynamiek die vooruitlopen op *Bernadetje*. Deze pogingen om het operagenre te vernieuwen en open te breken naar populaire inhouden, moderne ritmes en een nieuw publiek waren geen grote successen, maar oefeningen in 'meerstemmigheid' waarmee de auteur zijn voordeel deed in zijn latere stukken.

In zijn dramatisch oeuvre zet die meerstemmigheid zich in met *De Soldaat-Facteur en Rachel*. Net als in *Genoveva* – 'een soldatenstuk waarin elke man soldaat is en elke vrouw een soldatenvrouw', volgens de schrijver – wordt de eerste wereldoorlog beleefd vanuit de ervaringswereld van de kleine man: 'Eén ding is zeker/'t is een oorlog van arme mensen geweest./Niets van in de loopgraaf is iedereen gelijk./Wie voor de oorlog boer of werkmans was,/was soldaat./Anderen hebben in kilometers geen loopgraaf gezien', aldus Louis, de soldaat-facteur. Het bovenvermelde 'elektrische veld' heeft in deze tekst een sterke epische dimensie. Er is geen sprake van een dialogische opbouw. Sierens experimenteert met de mogelijkheden van het verteltheater en in het bijzonder de simultaanvertelling. Twee verhalen die los van elkaar staan, worden naast elkaar geplaatst en afwisselend verteld. Het verhaal van Rachel en het verhaal van Louis zijn twee monologen die verbonden worden door het thema van de oorlog. Om beurten vertellen Louis en Rachel over zichzelf, hun verleden, hun angsten, maar vooral over hun geliefden en over de allesoverheersende drang om de oorlog te overleven. De vertelling gebeurt in de eerste persoon en in de verleden tijd. De epische vorm laat inleving toe, maar bouwt tegelijk een zekere

afstand in. Naar het einde van het stuk lijken de monologen het karakter van een dialoog te krijgen omdat ze steeds korter worden en als een reactie op elkaar gelezen kunnen worden. Sierens bouwt de verhalen contrapuntisch op, waarbij de personages op het hoogtepunt elkaars replieken aanvullen of zelfs herhalen, zonder dat dit afbreuk doet aan de autonomie van de eigen verhaallijn. Dit is het moment waarop Arne Sierens via de strak opgebouwde structuur het emotionele hoogtepunt van het stuk bereikt: de schreeuw van Rachel bij de geboorte van haar kind valt samen met de schreeuw van Louis die zich in zijn hand schiet om niet meer naar het front te moeten terugkeren. Het realisme van een herkenbare dramatische situatie is vervangen door een simultaanvertelling met een epische, contrapuntische opbouw. Voor Sierens is simultaneïteit minder een techniek dan wel een levenshouding (die hij o.a. terugvindt bij de Chinezen). Het heeft te maken met het besef dat er naast ieder verhaal duizend andere verhalen bestaan. Het unieke van het individu wordt uitgeschakeld om het te verbinden met een groter iets – een groep, een collectief, een gemeenschap. Het is een poging het gebeurde ritueel in te schrijven in de geschiedenis.

Sierens vertelt niet alleen, met zijn verhalen bezweert en transformeert hij. De verhalen ontleent hij aan de gemeenschap en na een proces van formalisering en ritualisering schenkt hij ze terug. Zo is hij tegelijk een onthuller en een verhuller. Ook hier een zelfde spanning als tussen 'gestus' en 'hiëroglief', tussen verklaring en magie. De muzikaliteit van de taal van Sierens staat centraal en vormt de bezwerende kracht van de vertelling. Aan de basis gaat de ritmische werking vaak terug op oeroude vormen van mondelinge overlevering: de herhaling van de litanie (A A A A A A) of de afwisseling van de ballade (A B A B A B A). Wat de verteller doet is niet alleen vertellen, hij probeert bij zijn publiek iets te bereiken. Verhalen overrompelen of confronteren het publiek. Ze hebben een hoog actioneel gehalte. Zo vergelijkt Sierens het werk van een theatermaker, resp. tekstschrijver met vertellers die tegen elkaar staan te roepen op het marktplein of met kelners die de aandacht van hun klanten moeten werven. Hij beschrijft hoe in een strandrestaurant in de buurt van Malaga wel 500 mensen buiten zitten te eten. Er is geen menukaart en er lopen 20 kelners rond met stapels borden die het verschil moeten maken, al roepend. 'Ze moeten snijden met hun stem.' De ene roept 'Puulpo' met een metaalachtige klankkleur, de andere heel diep 'Puulpoo',

nog een andere heel hoog. Het is de essentie van opera. Ze zoeken de juiste toonhoogte, het gepaste ritme of verlengen hun klank 'Arrooooooz'. Alle mogelijke manieren om een contrast te creëren zijn toegelaten. Wanneer er twee net hetzelfde klinken, moet er een van de twee op zoek gaan naar een andere toon of een ander ritme of hij kan zijn waar niet meer verkopen. De theaterteksten en voorstellingen van Sierens situeren zich in deze orale traditie van vertellen en roepen. Ook in de rapmuziek of in de rockcultuur moet men voortdurend appelleren aan het publiek. Moet men hard en snel vertellen, met felle kleuren en strepen²¹.

Los Muertitos / Onze Lieve Doden (1988) is net als *De Soldaat-Facteur en Rachel* gebaseerd op de kracht van de simultaanvertelling: twee verhalen die de aandacht van de toeschouwer opeisen. Aan de ene kant is er *Coyoacan 20 08 40*, het verhaal van Natalia Sedowa Trotskaja, de vrouw van Trotski, die samen met haar man in ballingschap woont in Mexico, op de vooravond van de tweede wereldoorlog; aan de andere kant is er *Todos Santos*, het verhaal dat een drietal Mexicaanse boeren vertellen over Zapata, over de revolutie, over het bloedbad dat generaal Caranza aanricht... In tegenstelling tot wat hij doet in *De Soldaat-Facteur en Rachel* hanteert Sierens de tegenwoordige tijd in deze vertellingen. Ook hier worden beide verhalen afwisselend verteld en contrapuntisch opgebouwd tot het moment waarop zowel Trotski als de geliefde van een van de boeren worden vermoord. De verhalen zijn opgebouwd rond afwezige personages: de geliefden, Zapata, Trotski,... Ook in latere stukken is de afwezigheid van bepaalde personages een essentieel element van Sierens' verteldramaturgie: de afwezigheid van de moeder in *Mouchette* of het personage Serge in *De drumleraar*, de afwezigheid van de ouders in *Bernadetje* en van de moeder in *De broers Geboers*.

Afwezigheid verwijst ook naar het formele proces van verduining en uitpuring zoals dat hoger werd beschreven. Dit komt sterk overeen met de opvattingen van Ozu en Bresson. Ozu stelt: 'I want to portray a man's character by eliminating all the dramatic devices. I want to make people feel what life is like without delineating all the dramatic ups and downs.'²² Robert Bresson benoemde zijn transcendente stijl als 'la reconstruction de la surface'. Deze reconstructie van de oppervlakte wordt bereikt door 'a very precise choice of details, objects and accessories; through gestures charged with an extremely solid reality'²³. Net als Ozu

vat Bresson de transcendentale realiteit door een stilering van het alledaagse leven, die eerder uit eliminatie dan uit assimilatie of toevoeging ontstaat. Bresson definieert realiteit trouwens aan de hand van 'privation: by the qualities that an object lacks yet has potential for'.²⁴ Dit geldt ook voor Kantor: 'Binnen het denken van Kantor geldt het negatie- of vernietigingsprincipe als noodzakelijk uitgangspunt bij een constructief artistiek werkproces.' Kantor stelt dat 'het leven best uitgedrukt kan worden door de afwezigheid ervan te tonen'.²⁵ In *Los Muertitos / Onze Lieve Doden* wordt de negatie, het afwezig stellen, op een dramatisch krachtige manier gebruikt in het verhaal van de vrouw van Trotski. Zij vertelt de moordaanslag op haar man door ieder moment dat onherroepelijk tot zijn dood zou leiden, te ontkennen: 'We gaan niet langzaam naar het huis Jacson gaat niet mee binnen (...) De deur gaat niet dicht (...) Er is geen schreeuw (...) Er is geen ziekenwagen Er is geen operatie (...) Er is geen gat in ons hoofd.' In het verhaal van Trotskaja bereikt Sierens een grote poëtische taalautonomie, zoals blijkt uit de aanvangsregels van het stuk (die in sommige beelden en door het ontbreken van iedere interpunctie aan teksten van Heiner Müller doen denken): 'Coyoacan/Ik de vrouw zijn Natalia ik/Van de oude erbarmelijke voddenzak/Wereldbrandstichter nummer één Oppergeneraal van het kwaad/In onze kamer met de stalen luiken/Omringd door geesten met een gat in hun hoofd/Elke morgen/We worden niet vermoord vannacht/En nu ben je nog niet tevreden Nee.' Misschien was deze poëzie wel een van de redenen voor het Nederlandse gezelschap Els Theatercollectief om alleen het verhaal van Natalia Trotskaja te ensceneren. Wel ging hierdoor de epische opzet van de schrijver goddeels verloren.

Verhalen als wapens: de ontmoeting met Johan Dehollander

Met *Mouchette* (1990) bevindt Sierens zich op het snijpunt van dialogisch en verteltheater: naast vele vertelmomenten zijn er de scènes waarin de personages elkaar effectief ontmoeten. *Mouchette* is het begin geworden van een nog steeds vruchtbare samenwerking met regisseur Johan Dehollander (van Oud Huis Stekelbees over de Blauwe Maandag Compagnie naar het Nieuwpoorttheater) en Stef Ampe als opdrachtgever (van Oud

Huis Stekelbees over de Beursschouwburg naar het Nieuwpoorttheater). Tekst en voorstelling werden zeer lovend onthaald en betekenden voor Sierens een stap in de richting van de grote zaal en het grote publiek. Sierens vond zijn inspiratie in de gelijknamige film van Robert Bresson, maar komt tot een eigen verhaal. *Mouchette* vertelt over de relatie tussen Arsène, een wat oudere, verlopen kerel die door zijn vrouw verlaten is, en Colette, een veertienjarig meisje zonder vader en met een zieke moeder, dat voor het huishouden en haar kleine zusje zorgt zodat de buitenwereld niet ziet wat er aan de hand is. In *Mouchette* slaagt Sierens erin van de twee personages 'clusters' van archetypes te maken. Ieder personage herbergt in zich talrijke andere personages. Colette is poppenmoedertje, onvolwassen huisvrouw, ongehuwde moeder, minnares, flamboyante flamencodanseres, spijbelend schoolkind en brutale puber. Arsène is halve gare, misdadiger, mislukte echtgenoot, verleider, voyeur, 'moordenaar', minnaar, vervangingsvader, vreemdeling en kind. Ondanks al deze rollen blijven ze opgesloten in hun eigen universum, hun eigen fantasieën en leugens om te kunnen overleven. In het scènebeeld zijn hun werelden simultaan aanwezig: het huisje van Colette en het actieterrein van Arsène.

Meer dan op de ellende concentreert Sierens zich, in tegenstelling tot Bresson, op de overlevings- en ontsnapingsstrategieën van zijn volkse personages. Vooral de muziek speelt hier een belangrijke rol. Naar aanleiding van *Moeder & Kind* werd er al gewezen op het subversieve van Michael Jackson's *Can you feel it*. In *Mouchette* zijn het de klassieker *Summer in the city* en flamencomuziek die de wereld van de personages openbreken en hun verlangen naar bevrijding verwoorden. Populaire muziekgenres als rembetika, tango en rock zijn voor Sierens bijzondere subculturen: 'Het zijn populaire culturen. Ze zijn zeer authentiek, grote dragers van een opstandige geest en het opstandige gemoed. Ze zijn mijn grote voorbeelden en ook mijn bronnen. Ze zijn wat ik wil maken. Ze bezitten wat ik noem 'een grote vormspanning' die samengaat met 'een diepmenselijke inhoud'. Het lijkt volks, maar eigenlijk zijn het alleen grote specialisten die dit kunnen'.²⁶ Na een dergelijke uitspraak zal het niet verwonderen dat Sierens de muziek van een voorstelling al kent voordat hij een woord op papier geschreven heeft.

Terwijl *Mouchette* zich beperkte tot de emotionele wereld van de twee hoofdpersonages, heeft *Boste* (1992) opnieuw een veel

ruimere epische adem, die enigszins doet denken aan *Los Muertitos / Onze Lieve Doden*. Het stuk, geschreven voor de Blauwe Maandag Compagnie, met wie Sierens een tijdlang zal samenwerken, thematiseert opnieuw een sociaal politieke context en voor het eerst de problematiek van de kunstenaar (hoewel reeds in *De reis naar het donkere kontinent* uit 1985 een derderangsschrijver opduikt, voorbestemd om zowel in de literatuur als in de liefde te mislukken). In meer dan één opzicht is *Boste* een scharniermoment in het werk van Sierens. In de lijn van *Mouchette* gaat hij verder op zoek naar een theater tussen actie en vertelling. In de meeste van Sierens' voorafgaande stukken is het aantal personages beperkt. In *Boste* is er iets anders aan de hand met de personages. Boste: 'Uw stuk? Waar speelt het zich eigenlijk af?' Richard: 'In mijn hoofd.' In *Boste* is de wereld verbrokkeld. Het is alsof het hoofd van de schrijver is gebarsten en dat al zijn bekommernissen, zowel persoonlijke als professionele, zich hebben verpersoonlijkt in de personages die hem voortdurend komen belagen. Er is geen verhaal meer, evenmin een vertelling die het geheel nog een duidelijke richting geeft. De chaos die in voorstellingen als *Moeder & Kind* en *Bernadetje* zo een belangrijke rol speelt, kondigt zich hier reeds aan. Het stuk fungeert als een keerpunt in het werk van de auteur.

Als expliciete bronnen voor zijn stuk wijst Sierens naar *Otto è Mezzo* van Fellini en naar *De Kapellekesbaan* van Boon, twee werken waarin de kunstenaar belaagd wordt door personages en hun commentaren, wensen en verzuchtingen in verband met het werk waaraan hij bezig is. Het zijn de mensen uit zijn omgeving die Richard, de schrijver, voortdurend lastigvallen ('Pa? een ei, hoe lang moet dat koken?') en die de personages worden van zijn stuk. Diezelfde mensen dwingen de schrijver, die een stuk over Orfeus moet schrijven en kampt met een writer's block, af te dalen in zijn eigen onderwereld en om te kijken. De vertelling draait rond de oppositie Boste-Richard. Boste staat voor de gedrevenheid, de vitaliteit, de sociale en politieke gevoeligheid, het verlangen om een opera te maken over de moord op Julien Lahaut. Bij Richard zijn er de twijfel, de privé-problemen, de onmogelijkheid om 'iets groots' te creëren. Daarrond zitten alle andere personages wier verhalen voortdurend bij mekaar naar binnen breken en van het stuk een waar kluwen maken. Pas naar het einde toe komt het stuk tot een grotere epische rust in een aantal langere vertellingen²⁷. De voorstelling werd geregisseerd door Luk Perceval.

Johan Dehollander was coregisseur en zorgde voor het scènebeeld, dat net als in *Mouchette* uitgepuurd en abstract is. Na de chaosdramaturgie van *Boste* begint Sierens met Dehollander aan een aantal voorstellingen waarbij het werkproces en de inbreng van de acteurs bij het tot stand komen van de tekst essentieel was: *Dozen* (1993), een onderzoek naar de relatie tussen vertellen en acteren, *Juffrouw Tania* en *De drumleraar* (1994), twee stukken met een minimum aan verhaal, een erg dunne en zuinige formulering waarin de ontmoetingen tussen mensen centraal staan.

In *De drumleraar* is Paola een gescheiden vrouw die een annonce plaatst in de krant om een drumleraar te vinden voor haar zoon Niek (die niet op het toneel verschijnt). Op deze verhulde 'contactannonce' reageert Raymond. Die blijkt de jongere stiefbroer te zijn van Serge, de vroegere grote liefde van Paola. Beide personages zijn wat Arne Sierens noemt 'archetypen': hun fysieke aanwezigheid is op elk moment heel suggestief en ze appelleren aan prototypes in het collectieve geheugen. 'Raymond is niet op zoek naar die vrouw, maar naar dé vrouw. Paola is niet op zoek naar die man, maar naar een droom van volledigheid.'²⁸ Ze dragen ook achtereenvolgens verschillende maskers – zo speelt Paola nu eens de moeder, dan weer de minnares van Raymond of het jonge liefje van Serge – en ze handelen in het schaduwveld van de afwezige personages. Het publiek moet zelf de relatie tussen die personages vorm geven via de verbeelding. Voor elke voorstelling maakt Sierens een nauwkeurige balans op van hoeveel en hoe weinig een acteur op het toneel mag tonen zodat hij geen illustratie, maar een levende verschijning wordt van een mens. In de banale situatie die men ziet op het toneel speelt er nog een andere werkelijkheid mee, simultaan of geprojecteerd in het verleden. Die afwezige realiteit werkt prikkelend voor de fantasie van de lezer, de toeschouwer en de theatermaker: een lege plek om te vullen. Ook nu is het verband met Kantor duidelijk die stelt dat het ultieme theater niets meer toont, maar alles suggereert.

Via stukken als *Mouchette* en *De drumleraar* heeft Sierens geleidelijk een andere visie ontwikkeld op het verleden en de herinnering. Waar de personages in de eerste verteldrama's 'bij de herinnering (aan de oorlog) bleven hangen, het verleden als het ware objectiverden', krijg je nu een volkomen 'subjectieve en soms willekeurige weergave van een verleden, waarmee de personages elkaar te lijf gaan'.²⁹ Het verleden wordt misbruikt naar

het heden toe. Over hun parallel lopend verleden hebben de personages totaal andere meningen. Ze vertellen elk hun eigen versie van het verleden, waarin wensdromen de waarheid doorsnijden. Voor personages als Mouchette of Paola is de leugen een aanvaardbare afsplitsing van de werkelijkheid, ze gebruiken hun herinnering van het verleden als wapen in hun gevecht om niet ten onder te gaan. Maar er is meer aan de hand.

In *De drumleraar* wordt onderzocht hoe het verleden blijft doorwerken in het momentane. De personages herbeleven en transformeren hun verleden in het nu-moment, zonder dat ze er echt greep op krijgen. De herinneringen van Raymond stroken niet altijd met die van Paola. Hij herbeleeft de tijdsopname van toen hij veertien was, ongeveer even oud als haar zoon nu; zij herinnert zich de beleving van de jonge, mooie en onafhankelijke vrouw die zij verloren is. Hun herinnering is een wedloop om het verleden te vatten, de tijd te bezweren, een ritme te vinden. Paola schikt droogbloemen en Raymond probeert al drummend de tijd te controleren, maar ze slagen er niet in controle te verwerven over dé tijd... hun tijd. In de stiltes die volgen op de replieken worden de personages getuigen van hun eigen verhaal en dreigen ze er niet langer mee samen te vallen. Ze zijn subject, maar ook voorwerp van hun her-innering, of de her-innering tout court. Hun verhaal wordt ook mee verteld door de tijd en door hun traumatische ervaring die een onuitwisbare sluier legt over alle feiten, zodat die enkel nog kunnen opgeroepen worden als spoken die in hun eigen verleden rondtoeren. Vadertje tijd, de seizoenen en generaties doen hun werk. De trauma's worden doorgegeven in de generaties: van Serge op Raymond, van Serge op Paola, van Paola op haar zoon, van Raymond op de zoon, ... 'Als één personage opkomt, brengt hij ineens een hele meute mee'.³⁰ De afwezige personages hangen als een schaduw over de vertellingen van Paola en Raymond, ze staan op het podium voor meer dan zichzelf: er is iets dat hen overstijgt en dat ze in taal alleen kunnen evoceren. Niet alleen in de taal, maar ook in het ritme, het tempo en de uitdeinende klanken van de drums krijgt de transcendente tijd vorm. Zoals de geluiden van stemmen en instrumenten in vele oosterse theaterrituelen het voorbijgaan van de tijd aangeven. Niet toevallig was het uitgangspunt het stuk *The Drum of the Waves of Horikawa* van de door Arne Sierens bewonderde Japanse toneelschrijver Chikamatzu Monzaemon (1653-1724).

Wanneer die herinnering niet alleen gezien wordt binnen de fictie van het verhaal, maar ook als een gebeuren dat elke acteur, elke verteller telkens opnieuw moet installeren voor een publiek, zitten we in een onderzoek naar acteren en vertellen, zoals in *Dozen*. De kern bij het vertellen is het 'herbeleven van het gebeurde'. De verteller deelt niet mee, maar getuigt, beleeft alles opnieuw.

Dozen is opnieuw een belangrijke stap in de ontwikkeling van Sierens. Hier wordt het idee dat tekst en voorstelling ontstaan tijdens het repetitieproces en via het materiaal van de makers (acteurs, schrijver en regisseur), geradicaliseerd. Sierens en Dehollander vertrekken van een beperkt aantal teksten en nodigen de acteurs uit iets te vertellen over groot en klein leed, over de herinnering aan de kindertijd via flarden tekst, dialogen, monologen, beeldmateriaal. Al dit materiaal wordt gesampled en gemonteerd door Sierens tot er een tekstcollage overblijft. De personages van *Dozen* zijn 'de doordeweekse man of vrouw', het zijn archetypes. De vertellingen zijn soms schrijnend, soms dorkomisch: verhalen over moeders, vaders, zussen, liefdes, enz. De acteurs blijven vertellend acteren, zonder over te gaan tot een complete theatrale transformatie.

Voor een groot gezelschap als Blauwe Maandag Compagnie is *Dozen* een vrij ongewoon en intensief proces geworden. In de twee encenseringprocessen die daarop volgen *De drumleraar* en *Juffrouw Tania* komt er een sluimerend conflict tussen de schrijver Sierens en de Blauwe Maandag Compagnie tot uiting. Sierens ervaart dat hij in de eerste plaats een schrijver-maker is die zijn eigen projecten en ritme volgt en geen super-dramaturg-schrijver of repertoirebewerker die het artistieke parcours van een regisseur helpt realiseren. (Het is tekenend dat niet hij maar Tom Lanoye de opdracht zal krijgen om de koningsdrama's te bewerken.) Daarnaast wordt hij ook steeds meer geconfronteerd met de theaterbenadering van de Blauwe Maandag Compagnie, die spelers uitdaagt om hun ritme te stellen tegenover de originele tekst of om op zoek te gaan naar het onderhuidse. Ondertussen schrijft Sierens partituren waarin het ritme van de tekst juist gespeeld moet worden, om beelden en emoties te kunnen oproepen bij de spelers en het publiek. Bovendien bleek het proces dat op *Joko* en *Wilde Lea* was toegepast – halverwege de repetities stoppen en een andere weg inslaan – niet herhaalbaar voor *Juffrouw Tania*. Sierens betoogt dat zijn 'navelstrengstukken' te

eng verweven zijn met zijn persoonlijke kroniek en dat theater of vertellen maar middelen zijn, geen doel op zich. Het conflict leidt tot een breuk en Sierens verlaat Blauwe Maandag Compagnie in 1994. Onmiddellijk daarna vertaalt hij Genet (*Splendid's*) voor Ivo van Hoves Zuidelijk Toneel.

Corporeel theater: de ontmoeting met choreograaf Alain Platel

Na de periode bij de Blauwe Maandag Compagnie begint Sierens te werken als freelancer. Er ontstaat een nieuw indrukwekkend samenwerkingsverband. Samen met de Gentse choreograaf Alain Platel creëert Sierens *Moeder & Kind* (1994) en *Bernadetje* (1996), twee voorstellingen waarbij een fusie van theater en dans, van vertelling en actie wordt nagestreefd. Het Gentse Victoria produceert deze twee voorstellingen, die een grote doorbraak kennen in binnen- en buitenland. In 1999 staat een nieuwe productie met Platel op stapel: *Allemaal indiaan*.

Na zijn verhaal met de Blauwe Maandag Compagnie wil Sierens in de eerste plaats met acteurs werken die door hun geschiedenis getekend zijn, met jongeren, niet met omnivalente beroepsacteurs. In Platel vindt Sierens een ideale kompaan. Ze delen hun interesse voor populaire subculturen en hun werkwijze loopt helemaal parallel: eerst zelf materiaal meebrengen (fotoboek, films,...) en dan daarop laten improviseren. Via Platel is Sierens ook veel meer bezig met de nauwkeurige analyse en registratie van sprekende details en met de suggestieve kracht van non-verbaal gedrag. Voor hem is Platel een magiër of een alchemist, die met beweging en muziek de elektrische velden creëert die nodig zijn om een magische spanning te laten ontstaan. Meer dan ooit gaat Sierens zich concentreren op actioneel en ritueel theater en dans als vorm van bezwering. Zijn werk komt hierdoor in een stroomversnelling terecht. Hij radicaliseert en ruilt de epische of dialogische teksten gedeeltelijk in voor de uitgepuurde fysieke partituren van een corporeel theater. Dans is voor hem een vorm van bezwering, net als de teksten die op de vloer zelf ontstaan.

Net als in *Mouchette* is Sierens' uitgangspunt bij *Moeder & Kind* een ongewoon gezin, een moeilijk samen te stellen proletarische familie. Het duurt even voor men weet wie de vader, de

moeder en de kinderen zijn; de sociale situatie is opgebouwd naar het fotoboek *Living Room* van Nick Waplington. Tijdens de voorstelling neemt de chaos steeds meer toe: kinderen die spaghetti eten op de vloer of in het konijnenhok gaan zitten, intussen heftige ruzie- en gevechtsscènes, playbacktoestanden, een jongen die zijn kleine broertje neerpoot op de koelkast, met één hand eet en zich met zijn andere hand klaarmaakt voor een danssessie, geroep aan de telefoon, een zonderling die niets zegt en dan opeens wild begint te dansen, gesleur met vuilnisbakken, een vrouw balancerend op een schommel, paniek, geschreeuw, machogedrag, een kleine die de woedeaanval van zijn vader imiteert, enz. Een zorgvuldig opgebouwde brok chaos in een gesloten ruimte die explodeert. Tegen een razend tempo ontwikkelen er zich elektrische velden rond de personages. De hele wereld wordt in dat ene gezin gegoten, de personages tasten mekaar af op alle mogelijke lagen: kind, vader, moeder, jongen, meisje, lief, man, vrouw. Waar de elektrische ontlading in *Mouchette* gebeurt in de dialoog tussen twee figuren, staan er nu acht personages op de scène. De simultane verhaal- en actielijnen zijn niet meer in één gezichtsveld te overzien. De chaos wordt niet meer angstvallig buiten gehouden, maar is de inhoud en vorm van de voorstelling zelf geworden.

Reeds in *Boste* was die chaos aanwezig via een onnoemelijk aantal verbrokkelde verhaallijnen in het hoofd van de protagonist. Er was daar geen verhaal meer dat richting gaf, het leek wel of al die vertellingen de schrijver voortdurend belaagden. In *Boste* hangt de chaos samen met een geïmplodeerde wereld, met een afdaling in de onderwereld. *Moeder & Kind* levert daarentegen een explosieve stoot energie, vitalisme en opstandigheid. De chaos van de wereld is doorgesijpeld in de personages, ze bevinden zich niet langer op het keerpunt tussen wereld en onderwereld en staan niet langer alleen in hun strijd tegen de grote boze chaos der gebeurtenissen (zoals Rachel of Mouchette). De kleine onschuldige mens wordt niet langer gescheiden van de chaotische wereld, hij staat er middenin. Met chaostheoreticus Prigogyne stelt Sierens dat chaos en toevalligheid de regel is en orde de uitzondering: een tijdelijk chemisch evenwicht.

Door die chaos van de voorstelling wordt het publiek overrompeld, *Moeder & Kind* heeft daardoor een hoog actioneel gehalte. De dialoog is gesproken actie, de live act op de scène en de muziek hebben op het publiek de werking van een concert.

De muziek is een niet te onderschatten vormprincipe in het werk van Arne Sierens. Meestal bepaalt hij de muziek van een productie voordat hij een letter op papier heeft gezet. Bijgevolg heeft de muziek een zeer grote invloed op het tempo, het ritme, de dynamiek en de kleur van zijn producties en van zijn teksten. De taal van Sierens moet dan ook eerder bekeken worden vanuit klank en ritme en minder vanuit betekenis en inhoud. Het muzikale van blues, flamenco, tango, rock of rembetika, maar ook de kracht van hun teksten, de rituele opvoeringspraktijk en het dansen dat er onlosmakelijk mee verbonden is, zijn heel belangrijk.

Voor Arne Sierens moet een productie zich eerst vanuit de totale leegte definiëren en van daaruit ontwikkelen. Voor *Moeder & Kind* was dit idee bijvoorbeeld een lege sofa waar rond zich scenische middelen definieerden. Tijdens het repetitieproces met de acteurs nemen deze middelen een vorm aan waarbij Platel en Sierens alles nauwgezet sturen vanuit hun emotionele voedingsbodem. Een productie als *Moeder & Kind* wekt de indruk dat het stuk ontstaan is uit losse improvisaties van de acteurs. Niets is minder waar. De werkwijze is erg doordacht en stilistisch uitgebalanceerd, ze is verwant aan Kantors 'vrije acteurskunst': 'In de techniek en de organisatie van het geheel van handelingen is het principiële moment 'het samenspel' van het gezelschap, het smeden van onzichtbare banden tussen de acteurs, die een bijna telepathische afstemming tot stand brengen tussen de respectievelijke elementen.'³¹ Ondanks de persoonlijke motivering van de creatie, de impulsieve toelevering van autobiografisch materiaal en de indruk van het associatieve toeval, rangschikt en berekent Sierens nauwkeurig elk effect van elk onderdeel in zijn productie. De volgorde, de lengte, de plaats in het stuk zijn enorm belangrijk, iets wat Kantor een 'constructivisme van emoties' noemde.³²

Net als *Moeder & Kind* wordt ook het volgende project met Alain Platel bij Victoria, *Bernadetje*, in binnen- en buitenland als één van de meest markante voorstellingen van de afgelopen jaren ontvangen. De belangstelling die Sierens in het eerste werk koesterde voor opera en verteltheater is intussen ontwikkeld tot een dynamisch en actioneel theater dat het publiek overrompelt. Daarbij spelen muziek, dans en beweging een belangrijke rol. Via een zorgvuldige montage van de verschillende onderdelen komt alles in het verbeeldingscentrum van de toeschouwer terecht. *Bernadetje* is gemonteerd op de balladevorm: tekst, muziek, tekst, muziek,... een oeroude vorm met een bezwerende werking.



[1] *Het 'vermoeden'*. 1986-1987. Auteur en decor: Arne Sierens.

Regie: Jan Leroy. Productie: De Korre.

Met o.a. Jos van Geel en Ben Hemerijckx.

[2] *De Soldaat-Facteur en Rachel*. 1986-1987. Auteur: Arne Sierens.

Regie: Arne Sierens en Jan Leroy. Productie: De Sluipende Armoede.

Met Arne Sierens en Geertrui Daem.



- [3] *Mouchette*. 1989-1990.
Auteur: Arne Sierens.
Regie: Johan Dehollander.
Productie: Oud Huis Stekelbees.
Met Goele Derick
en Mark Verstraete.
- [4] *De drumleraar*. 1993-1994.
Auteur: Arne Sierens.
Regie: Johan Dehollander.
Productie: Blauwe Maandag
Compagnie.
Met Gilda De Bal en
Lucas Van den Eynde.



- [5] *Moeder & Kind*. 1994-1995. Auteur: Arne Sierens. Regie: Alain Platel.
Productie: Victoria. Met o.a. Lies Pauwels en Gert Portael.
- [6] *Bernadetje*. 1996-1997. Auteur en regie: Arne Sierens en Alain Platel.
Productie: Victoria. Met o.a. An Pierlé en Lies Pauwels.



Ook de inhoudelijke montage van de onderdelen volgt een vrij eenvoudig contrapuntisch schema. Zoals in een melodrama is er een eenvoudig mechanisme aan het werk: val en opstanding, offer en verrijzenis, uitdrijving en paradijselijke staat, schuld en onschuld, moord en mirakel, de slachtoffers worden heiligen. In de choreografie wordt de toepassing: als de ene valt, staat de andere op. In *Bernadetje* loopt het vol zondebokken en slachtoffers: Yves komt uit de gevangenis, Jackie is ‘nen dief en nen bedrieger’, Kelly is het slachtoffer van haar verlangen om beroemd te worden, Tamara is een Poolse migrante, en dan is er nog de rat die wordt doodgeschoten en de aanslag op de paus... een ‘echt’ mirakel. Momenten van opstanding en val volgen mekaar op in een razend tempo, vaak zijn de dansmomenten de bezweringsmomenten waarin de heiliging, de zuivering gebeurt. In de muziek zijn dat o.a. de Bachfragmenten. De opbouw van *Bernadetje* gelijkt in veel opzichten op die van *De Soldaat-Facteur en Rachel*, waar in één kreet geboorte (Rachels kind) en verminking (de hand van de soldaat) samenvallen. In *Bernadetje* vloeien de val en de verrijzenis, het offer en de heiliging geleidelijk in mekaar over en wordt ook het mechanisme zelf getoond. Niet toevallig begint de tekst met een afbeelding van het Lam Gods – offer én heiliging in één –, en valt een belangrijke focus op de Medusascène waarin de dansers en acteurs hun lijven, als drenkelingen die op een vlot proberen te geraken, in een spel van aantrekking en afstoting op de traag rondtoerende botsauto proberen te krijgen. Ondertussen weerklinken de cantaten van Bach, in een oude uitvoering van bariton Hans Hotter. De choreografie heeft een grote magische aantrekkingskracht die doet denken aan bepaalde sacrale sleutelscènes uit het werk van Robert Bresson³³. De tekst van Bach thematiseert het (slacht)offerthema en het doodsverlangen: ‘Bij u, wereld, blijf ik niet. Weinig of niets krijg ik van u. Waar mijn ziel beter van wordt. Miserie is mijn deel beneden. Maar daar, daar wordt mijn lot. Kalme, zoete rust en vrede.’ De passage toont hoezeer de magisch-sacrale dimensie een hoofdrol begint te spelen in het werk.

Van die doodsgedachte en de hele emotionele context gaat de voorstelling naadloos over in de nuchtere redenering van Kelly over de mislukte aanslag op de paus. De kerk spreekt in dat verband volgens Kelly van ‘een mirakel van Maria’: ‘Had Maria nu bijvoorbeeld diene kogel twintig centimeter doen afwijken, dan was er geen bloed aan te pas gekomen. Nee. (...) Maar ja, dan

- [7] *De broers Geboers*. 1997-1998. Auteur: Arne Sierens.
Regie: Johan Dehollander. Productie: Nieuwpoorttheater en Theater Zuidpool.
Met o.a. Wim Opbrouck, Didier Deneck en Wim Willaert.
- [8] *Mijn Blackie*. 1998-1999. Auteur en regie: Arne Sierens.
Productie: HETPALEIS en Nieuwpoorttheater.
Met o.a. An Miller en Johan Heldenbergh.

waren het geen mirakels. Als Maria tussenkomt moet ge 't zien. Moet er altijd veel bloed aan te pas komen. Ge moet eerst iets erg hebben dat ze dat kan genezen.' De volkswijsheid van Kelly raakt hiermee een kern aan van het katholieke geloof: er is een mechanische afwisseling tussen onschuldig martelaarschap en zuivering. De titel *Bernadetje* verwijst naar een religieus-historisch gegeven: het mirakel en de heiligverklaring van Bernadette Soubirous, maar nergens wordt de anekdote de inzet van de voorstelling, wel wordt het mechanisme zondebok-offer-sacralisering in de voorstelling onderzocht op vormelijk en inhoudelijk vlak. In de laatste scènes is het mirakel voltrokken en gaan de personages leviteren, de figuren uit de kroniek worden heiligen. Kelly zingt zich via een soundmix act op *Eternal Flame* van de Bangles de hemel in terwijl het dochttertje van Pascaline, Francesca, mee playbackt en haar moeder ontroerend toekijkt. Op het einde wordt het dochttertje zelf een 'Bernadetje', en staat ze als een heiligenverschijning midden in het scènebeeld terwijl de botsauto's voorbij toeren. Het mirakel heeft zich voltrokken. Doek. Of toch geen doek. Het stuk keert terug naar de realiteit en eindigt met een vrij banale scène: Pascaline heeft honger en wil iets gaan eten, ze zal voor haar dochttertje een hond kopen. De voorstelling blijft door de vertraagde beweging van de botsautootjes hangen in een wereld van de magie en hiërogliefen om uiteindelijk terug te keren naar het realiteitsniveau.

Dat realiteitsniveau blijft ondanks alles uiterst belangrijk: Sierens schrijft zijn teksten voor en over een gemeenschap. Dat merk je aan het bewerkte maatschappelijke verhaal. Sierens noemt zich in de lijn van Boon een kroniekschrijver. Het materiaal is 'echt', maar het klopt niet altijd, het is historisch niet correct, omdat Boon en Sierens allebei het naamloze proberen te benoemen: de vergeten geschiedenis die niet in beeld en schrift vervat ligt; 'wat niet in de boekskes staat'. Toch is Sierens in *Bernadetje* en andere voorstellingen ook niet vies van de clichés uit de massacultuur en de populaire cultuur: Madonna, Michael Jackson, de Bangles, Prince, Joe Meek... Het zijn kapitalistische iconen, maar wel telkens iconen van de onderste lagen uit de samenleving. Voor Sierens zijn het kritische iconen: 'ze drukken een positieve droom van onafhankelijkheid uit en gelijken in niets op de soap en de bourgeois-iconen. Via die iconen proberen kleine mensen hun eigen ontsnappingsroutes en wensdromen te realiseren. Het zijn slachtoffers die vanuit hun onderkaste opeens

alles willen controleren. Voor die mensen zijn Prince en Madonna slachtoffers die helden geworden zijn. Tijdens het playbacken beleeft Kelly haar persoonlijk heldendom door haar idolen te imiteren. *Eternal Flame* is een rituele verbranding. Opgaan in iets anders. Leviteren, zoals popidolen telkens opnieuw de sprong van het realisme naar de hiëroglief maken. Ze leviteren en maken ook bij ons de droom wakker om te leviteren.³⁴ Het vertrekpunt in de realiteit van zo'n playbackscène blijft het slachtoffer dat zijn eigen trauma's probeert te overkomen, dat probeert te overleven en op zoek gaat naar een rebelse cultuur in de massacultuur.

Die hunker van de outcast die songs playbackt zit ook in de werkwijze die Sierens na de Blauwe Maandag Compagnie heeft aangenomen, nl. het werk met jongeren. Het zijn mensen die al spelend hun eigen trauma's proberen te verwerken. Ook de beroepsacteurs werken vaak met hun eigen autobiografisch materiaal. De anekdotes die worden verzameld in het repetitieproces worden omgezet in poëzie, gebaren en metaforen. De werkwijze van Sierens en Platel, nl. de transformatie van het persoonlijke materiaal en de 'samples' van de acteurs en makers, lijkt op die van Kantor als hij zegt: 'Het zijn geen acteurs die Hamlet of Macbeth spelen. Ze kunnen geen andere rollen spelen dan degene in dit spektakel. Elke acteur heeft een individualiteit. Daar maak ik gebruik van.'³⁵ De persoonlijke geschiedenissen van de makers worden uiteindelijk samengebracht in een collectieve kroniek. In *Bernadetje* zet Sierens een stap verder in zijn persoonlijk parcours, waarin hij de vrijheid van de vertelling probeert te verzoenen met het puur corporele: de schoonheid van acteurs die vechten, vallen, opstaan, dansen, enz. 'Hoe breng ik Dario Fo en Pina Bausch samen?'³⁶ Een belangrijk moment is de gevechts- of oorlogsscène in *Bernadetje* waarop Angelo en Yves en de anderen in mekaars haren vliegen: hier helpen geen woorden meer, de scène wordt beslecht met een schot uit de revolver van Jackie die de rat doodt. In zijn eerste eigen regie sinds jaren, *Mijn Blackie*, zal Sierens het onderzoek naar de samenhang van vertellingen met fysieke partituren nog radicaliseren in de richting van het autonome corporele gebeuren.

In producties als *Moeder & Kind* of *Bernadetje* blijft de kern waar het hem in de opera's en de epische teksten om te doen was intact: simultaneïteit en vertellen. De vele simultane thema's en vertellijnen worden in Sierens' recente werk samengehouden in

een archetypisch kader: in *Moeder & Kind* is dat de gezinssituatie, in *Bernadetje* is het de tent van de botsautootjes die allerlei schaduwfiguren voor een korte tijd samenbrengt als een familie zonder verwantschap, in *Mijn Blackie* de grijze schutting en de hond aan de ketting op het platteland. De basis blijft diepmenselijk episch materiaal, een reeks vertellingen van en over mensen die worden onttrokken aan de realiteit in een hyperformalistische vorm, om in de vorm van een ritueel via dans, muziek en feest terug te keren naar de realiteit via het opvoeringsmoment. Terwijl met het rituele kader de narratieve structuur wordt opgeblazen, blijft Sierens toch werken met episch-narratieve elementen: de schrijnende verhalen van de figuren (cf. Angelo, Kelly, Jackie) worden op de scène getoond via kleine flarden dialoog, via hun gedrag, hun act (dans en muziek), hun concrete interactie op de scène en vooral via suggestie. De actionele werking van *Bernadetje* blijft doordrongen van epische en simultane elementen.

Werkte hij in de eerste epische stukken heel intensief rond wat er niet getoond wordt (de afwezige personages, niet getoonde gebeurtenissen, het traumatische verleden), dan legt hij nu veel meer de nadruk op de magische en suggestieve dimensie van wat er wel getoond wordt. Het botsautokraam is het kader waarbinnen de wereld wordt getoond. Het kraam is ontdaan van de glitter en van zijn anekdotische context, nl. de kermis, en wordt een verdunde, naakt gezette readymade. Hyperconcreet, maar ook klaar om vorm aan te nemen. '...als de auto's stil zijn, dan moeten ze aan de zijkant blijven, zodat het ook iets anders dan een voor kan zijn, een plein, een stad, een autostrade, een labyrint,... maar ook een tempel, een kerk, een sacrale plaats.'³⁷ Hetzelfde verdunningsproces gebeurt ook met de andere elementen in de voorstelling: het autobiografische materiaal van de acteurs, het filmmateriaal, de muziek,... alles wordt gesampled op een zodanige manier dat er vonken ontstaan tussen de verschillende onderdelen. Dat is wat Sierens verstaat onder het actionele gegeven, de magnetische werking van een voorstelling op het publiek. Dit actionele gegeven kan zowel aanwezig zijn in de epische verhalen (*De Soldaat-Facteur en Rachel*), in de dialogen (*De drumleraar*) en het corporele theater (*Moeder & Kind*, *Bernadetje*). Na *Bernadetje* verlegt Sierens het accent tijdelijk naar de epische vertelling (*Napels*) en naar de dialoog (*De broers Geboers*) om met *Mijn Blackie* terug te keren naar het corporeel-actionele theater.

Een nieuwe artistieke alliantie

In 1995 wordt er een nieuwe artistieke alliantie gesmeed: Arne Sierens en Johan Dehollander (ex-Blauwe Maandag Compagnie) beslissen samen te werken met Stef Ampe (ex-Beursschouwburg) in het Gentse Nieuwpoorttheater. Meteen verzorgt het nieuwe driemanschap een avondprogramma in dit kunstencentrum. Katelijne Damen speelt er o.a. *Wie... een vreemde* in een regie van Arne Sierens en Johan Dehollander, een tekst die Louis Paul Boon kreeg toegestuurd van een anoniem auteur. Het is een korte, eenvoudige vertelling over een vreemde liedjeszanger, een bedelaar die van café tot café trekt³⁸. De tekst sluit aan bij de eerste stukken van Sierens en toont een noodlottig stuk werkelijkheid gezien door de ogen van een outcast, geen god maar een sukkelaar... Het uitgangspunt, 'un document vrai', en het onderzoek naar actuele manieren van vertellen via het acteren kondigen een nieuw accent aan. Dit blijkt ook uit het door de Nieuwpoorttheaterploeg opgezette project *Kuiperskaai* in het Timefestival van 1997. In een breed opgezet openbaar onderzoek werd namelijk de kroniek van deze verloren gegane uitgangsbuurt herschreven door de protagonisten zelf: de uitbaters en de bezoekers van de bars en de getuigen uit het milieu. Daarnaast gebeurde er een grote verzameling van interviews, verhalen, filmpjes en foto's: materiaal 'à l' état brut', dat tezelfdertijd dient als brandstof voor de voorstellingen van Sierens en Dehollander.

In 1997 volgt de eerste productie van de tandem Sierens-Dehollander binnen de nieuwe context van het Nieuwpoorttheater: *Napels*. Aanvankelijk heet de productie *Dozen II / De Bedienden*, een duidelijke verwijzing naar de voorstelling *Dozen* (1993) die het duo maakte binnen de Blauwe Maandag Compagnie. Het vertrekpunt van die eerste voorstelling, nl. dat de teksten worden gecreëerd uit wat zich aanbiedt tijdens het maken en uit de inbreng van de spelers – een niet voor de hand liggende werkwijze in het repertoiretheater –, wordt het uitgangspunt voor de nieuwe vorm van samenwerking. Verder is *Napels* net als *Dozen* ook een onderzoek naar wat vertellen is op het toneel. De twee makers (in hun onderling verwisselbare rollen van auteur en regisseur) brengen samen met de spelers vertelmateriaal mee naar de repetities: tv-documentaires als *De Assisentoeristen* van Karel Martens of *Délits flagrants* van Raymond Depardon, filmmateriaal, teksten van Armando,

Belcampo, Paul Auster, Luigi Malaparte, Carlo da Ponte, Woody Allen, Jules Renard, Jean Eustache, Norman Lewis, Françoise Sagan, Luis Bunuel, Primo Levi. De gebruikte teksten worden net als in *Dozen* gesampled tot er een nieuw geheel overblijft, soms blijft er maar één gedachte over van het origineel in de nieuwe schriftuur die bestaat uit losse verhalen. Om de beurt doen de spelers hun verhaal: de voorstelling bestaat uit een interactie van al deze vertellingen.

De verhalen zijn in de matrix van het apocalypsverhaal gegoten met als motto 'vedere Napoli et poi mori'. Het zijn haast allemaal laatste oordeel- en rechtszaken in de hemel en op de aarde, of heel bijzondere ogenblikken in het leven van de verteller. Toch wordt er weinig geoordeeld, veeleer wordt er gekeken vol spanning en angst over de afloop. Het kader is dat van een eigentijds mysteriespel: de tekst begint met het gregoriaanse *In paradisum* en wordt gevolgd door een reeks verhalen over leven en dood, goed en kwaad, heiligen en demonen. Na een aantal levensverhalen, o.m. over de dreigende vulkaanuitbarsting en de heiligenverering in Napels, een apocrief verhaal over Petrus en de schone borsten van Sint-Agatha, over een vrouwentoilet in een Parijs café met een kijkgat op enkelhoogte, over de abortus van Lola, neemt het stuk een apocalyptische wending en volgen er een aantal verhalen die zich afspelen op bevreemdende kafaiaanse locaties. Achtereenvolgens is de toeschouwer getuige van een onderveraging, het verhaal van ene Van Impe over engelen en duivels, de klaagzang van Dulle Griet in het brandende Hamburg (of is het Irak?), en 't *Einde van 't Einde*: een dialoog tussen De Dood, de Actrice en Bunny, de konijn-filosoof. Magisch-rituele passages wisselen af met volkse vertellingen en herkenbare passages over een vertrouwde wereld slaan opeens om in een erg bevreemdende situatie. Assisentoeristen worden plots op een existentieel plan uitgespeeld en in het schijnbaar banale verhaal van volkse figuurtjes als Van Impe wordt de apocalyps voltrokken.

Waar *Dozen* bestaat uit een montage van teksten over vaders, moeders, verliefde kinderen, broers en zussen, tantes en van politiek- en indianenverhalen, e.d. refereren de verhalen van *Napels* aan tijd (einde der tijden) en plaats: Napels, Parijs, Hamburg, slagveld, hel, enz. De plekken zijn niet anekdotisch, maar allegorisch. Belandt men bij *Dozen* slechts op het einde in een bevreemdende situatie (de dood, een uitlegster), dan ademt *Napels* van in het begin de Unheimlichkeit door de herkenbare setting heen.

Het diepmenselijke materiaal dat door de acteurs, de televisie (human interest) en de literaire passages is aangereikt, wordt door Arne Sierens in *Napels* herschreven. De vertellingen worden naast mekaar geplaatst en compatibel gemaakt. Na een proces van reductie en abstrahering, waarbij soms maar enkele flarden uit het origineel overblijven, worden de teksten uit hun oorspronkelijke context, conventies en anekdote gehaald tot ze autonome tekens, readymades worden. Deze verdunning maakt dat verhalen, uit schijnbaar mekaar uitsluitende tradities, gaan reageren op mekaar. Er slaan gensters over tussen de vertellingen. Door de vermenging van de verdunde deeltjes realiteit worden er nieuwe chemische processen voltrokken. In *Napels* is het mysteriespel de reageerkolf waarin alle verhaalelementen zijn ondergebracht. Wanneer al het anekdotische, pittoreske en conventionele is geweerd, kan de magie of het mirakel plaatsvinden. Om dit resultaat te bereiken, is de suggestie erg belangrijk. In *Napels* wordt die verkregen door het voortdurend verschuiven van ruimte en tijd, door het oproepen van een magische wereld die het oordeel over goed en kwaad overstijgt en door het feit dat de mensen waarover wordt gesproken, zoals in vele stukken van Sierens, niet aanwezig zijn. De tekens worden op een oordeelkundige manier tegenover mekaar geplaatst: de verheven stijl van de Dulle Griet-passage optimaliseert het voorafgaande volkse verhaal van Van Impe. Toch slaat het suggestieve in *Napels* soms om in zijn tegendeel, al was het maar omdat in geen enkel ander stuk van Sierens de verwijzing naar een andere tijd en wereld zo expliciet aanwezig zijn. Nergens is de familie ook zo gereduceerd als in dit stuk (in het midden is er een stuk genoemd: 'Pa & Ma'). Het is veel meer een dispuut in de hemel of in een familie van heiligen, dan een ruzie in een arbeidersgezin.

Dialogen en fysieke partituren

In *Napels* blijven Sierens en Dehollander hangen in het magische moment en keren ze niet terug naar de herkenbare wereld van de toeschouwer. In *De broers Geboers* is de herkenbaarheid van de situatie en de plot een voortdurend aanwezige val, waarin men al te makkelijk trapt.

Sierens kiest in dit vooraf geschreven stuk (schijnbaar) voor een vrij klassieke uiterlijke vorm: een toneeltekst in bedrijven. Toch

wordt ook nu de vorm niet nagebootst, maar enkel geciteerd. In de obligate vijf bedrijven heeft de dramatische afloop zich helemaal niet voltrokken, meer nog: alles waarover men het heeft gebeurt off-stage. Het is vreemd genoeg pas in het toegevoegde zesde bedrijf dat de feiten zich voordoen waarop men in een tragedie, of in dit geval een melodrama, zit te wachten. Daar komt nog bij dat die vreselijke dingen niet op de scène gebeuren, maar worden meegedeeld in een 'bodenverslag' van Mémé: de aftocht van Marnix, het betrappen van Ivan en Andreï vriend in de auto, de jaloerse passie van Andreï, de wraak van Andreï (een brandbom), de moord op Andreï door Ivan, enz. De bode komt, zoals in een tragedie, verslag uitbrengen over de oorlog die buiten woedt. Een groot deel van de uitwendige actie van het stuk zit vervat in een puur episch fragment. Het epische heeft in dit stuk de overhand op de pseudo-samenhang geleverd door de plot. Toch kan men in *De broers Geboers* de vertelling en de handeling moeilijker uit mekaar houden. Ze lijken samen te vallen in een taal waarbij elk uitgesproken woord een handeling betekent, de bespiegelende tekst is tot een absoluut minimum beperkt. De eerste woorden zijn zoals gewoonlijk meteen raak: 'Marnix: "Wat staat gij hier onnozel te doen? Doet dat af. En zeer. Dwaas kalf." Ivan (trekt zijn pruik af): "t is niet wat dat gij peinst."' Wellicht om te voorkomen dat men het zesde bedrijf al te zeer recupereert als een melodramatisch eindpunt of als een anekdotische structuur, werd het gespeeld op een surreële wijze. De jonge actrice die het hele stuk door de rol van Mémé speelt met een iel stemmetje neemt een erg onnatuurlijke pose aan om het bodenverhaal te vertellen. Haar stem klinkt nog vreemder dan tevoren. Dat dit een erg kwetsbare manier is om het realisme probleem in deze voorstelling aan te pakken, bleek uit de allusies op *tranche de vie* – realisme in de commentaren. Daartegenover stelt de auteur: 'Wat ik in mijn toneelstukken wil laten zien, zijn geen *tranches de vie*. Nee, *c' est toute la vie*.'³⁹

Het materiaal voor zijn tekst verkreeg Sierens gedeeltelijk via zijn gesprekken met leden van de fameuze Bende van de Kat, een beruchte motorbende uit Gent die in de jaren vijftig in V-formatie door de Veldstraat reed. De leider van de bende, de Kat, verhing zich in de gevangenis. In *De broers Geboers* toont Sierens hoe sociale omstandigheden en trauma's worden doorgegeven van generatie op generatie. De twee broers Marnix en Ivan proberen te overleven in alle noodlottigheid, maar vervallen onherroepelijk in de patronen van de vorige generatie. Naarmate het

stuk vordert, kruipt Marnix, de oudste broer, steeds meer in de rol van de vader, terwijl Ivan letterlijk de rol van de afwezige moeder opneemt en ook haar lief overneemt, Andreï. In het gevecht dat de broers leveren om te overleven en om niet in hetzelfde determinisme terecht te komen, vergaat het hen van kwaad tot erger. 'Nee. Godverdomme, pa, wij zijn prutsers. Waarom laten wij ons altijd doen? Bij de Geboers, 't mislukt altijd (...) Ze pissen op u. Niets zijt ge. Een luis. De manier waarop ze mijnen naam uitspraken: GEBOERS MARNIX. MAAR-NIKS. GIJ ZIJT NIKS!'

Toch blijven de broers alles ondernemen om hun lot te overstijgen. Tijdens die overlevenskunsten transformeren ze, worden het zoals alle belangrijke figuren in het theater van Sierens heiligen, ze leviteren. Het familietrauma wordt doorgegeven als een wonde die nooit heelt, maar toch gaan ze niet ten onder zoals in de tragedie, ze verzetten zich en bezweren de pijnlijke gebeurtenissen. Bezweren is niet willen ondergaan, overeind proberen te blijven. In de eerste stukken wordt de chaos en het gewelddadige van de wereld nog gescheiden van de onschuldige kleine mens, nu zijn de Geboers ook zelf mee de oorzaak en de tragiek van hun lot: 'De broers Geboers, dat is natuurlijk een bende vorte klootzakken, maar ik ben er ook zo een. Ze zijn van mijn reservaat. It's my tribe. Ik moet ermee leven. Wat moet ik hen verwijten? Dat ze op het Vlaams Blok stemmen? Ze verdienen lappen rond hun oren, maar ze snappen de consequenties van hun eigen daden niet. En natuurlijk loopt het mis...'⁴⁰.

In tegenstelling tot de personages van *De drumleraar* denken de broers Geboers dat ze de situatie wel in handen hebben of krijgen en zij vliegen erin. Zij zijn overlevers en ze geloven in wat ze doen tegen de logica van de tijd in. Zij creëren een tegen-tijd, de tekst roept actie-reactie op. In het stuk loopt het vol 'broers', die in hun drang om te overleven, ergens bij te horen of te transformeren, mekaar imiteren of afwijzen. De afwezigen bepalen opnieuw het ritueel van het nabootsingsgedrag. Verkleed is net als in vele andere stukken (cf. *Mouchette*, *Moeder & Kind*) van Arne Sierens een belangrijk item: Ivan trekt de kleren van de moeder aan. Zoals in carnaval gaat het hier niet enkel om de travestie op zich of om het tragisch doorgeven van een familietrauma, het is evenzeer een bezwering van een tragisch universum, niet ten onder willen gaan. De ouders zijn hier net als in *De drumleraar* kinderen geworden, en de kinderen moeten de ouder-

lijke taken op zich nemen. De hiërarchie van de familiale relaties is, zoals in zoveel stukken van Arne Sierens, verschoven. Al ziet het er allemaal niet zo rooskleurig uit, het mimetische verlangen is ingebakken in de genen en in de omstandigheden, de hunker van de broers is onuitroeibaar. De broers Geboers komen in hun streven naar zuiverheid en in hun idolatrie voor nastrevenswaardige modellen terecht bij de monsterachtige, ellendige en lelijke kanten van de dubbelfiguren die ze willen zijn en worden. Ze hebben iets van de gebroeders Karamazow voor een Vlaams publiek. In het stuk ontstaan er afspiegelingen en dubbels, waarbij de schaduwfiguur van de ene het verdrongene van de andere weergeeft.

Ondanks de vele tegenslagen blijven de broers Geboers doorvechten. De continue oorlog die ze met zichzelf en de anderen voeren is permanent aanwezig in hun taal: 'Marnix: "Ge zijt ne raté" Ivan: "Kijk liever naar uw eigen. Wie komt er hier uit den bak?" Marnix: "Wie is er gestopt met school? Ge zijt ne raté. Nen eeuwiggodsen raté". De baldadigheid en de impulsieve reacties volgen mekaar in een razend snel tempo op. Hier is geen sprake van een herbeleving zoals in *De drumleraar*, maar van een krachtige en gewelddadige fysieke vertelling. Het botst voortdurend en het gaat snel, ze overspelen de tijd. De fysieke kracht van stukken als *Bernadetje* of *Moeder & Kind* is hier neergeslagen in de tekst als een verbale en reactieve partituur.

Als men de stukken van Arne Sierens op één rij zet, ziet men verschillende soorten vormen, genres en energieën opduiken die allemaal deel uitmaken van een kolossale poging om de mens in zijn opstandigheid te laten overleven en een verlangen om dat in een resistente vorm mee te delen. Soms loopt de hunker om te overleven en om zijn trauma's en omgeving te bezweren van het ene stuk van Sierens gewoon in het andere over. Uit de laatste replieken van *Bernadetje* blijkt dat Linda een hond gaat kopen, waarop Jackie waarschuwt: 'Gij gaat vergeten dat eten te geven, dat zeg ekik. Met uw slecht karakter, dat gaat geen week duren, of dat beest hangt hem op aan zijn eigen ketting.' Hond – ketting – muur –, in *Mijn Blackie* cirkelt de actie rond een hond die met een ketting vasthangt aan een grijze muur. Het kader ligt vast voor een nieuwe voorstelling rond een aantal oude archetypes: een verwaarloosde hond, een betonmuur op het platteland en een jongen uit de stad (Matthieu) die na een tijdje naar zijn vakantiedorp terugkeert en er de oude vrienden ontmoet: zijn ex-lief,

de bakker en de hond. Voor de eerste keer sinds acht jaar doet Sierens zelf en alleen de regie. Hij maakt een fysieke partituur met veel actie en relatief weinig dialogen. Het midden van het stuk is een wilde braspertij die zich haast volledig achter de schutting afspeelt. De toeschouwers krijgen slechts sporen van het verjaardagsfeest te zien door alles wat zich voor en op de schutting afspeelt: mesgevechten, wall-diving, de vrijers die zich uit de voeten maken, geruzie, de tonen van een zwoele bamba, enz. Waar Sierens in zijn stukken de suggestie naar de top voert door in zijn vertellingen of dialogen het onderwerp van de verhalen niet te tonen, past hij nu die techniek toe op het corporele theater van *Mijn Blackie*: hij suggereert wat er zich achter de schutting afspeelt. Het middendeel, het verjaardagsfeest van de bakker, is een eruptie van fysieke kracht en explosies. Daarvoor is er een deel opgebouwd met moeizaam uitgesproken en onhandig geformuleerde dialogen waarin Matthieu verwelkomd wordt. Het minst vertellend zijn net de figuren die hem voordien gekend hebben. Zij weten, maar zeggen niets. De anderen zijn net als de toeschouwers nieuwsgierig om iets meer te weten te komen. Deze zeer suggestieve opbouw en het explosieve middendeel zijn een noodzakelijke voorwaarde opdat het effect van het derde deel optimaal zou zijn qua sfeer (de kater na het feest) en suggestie. In het derde deel komt Sierens tot een filmische fusie tussen tekst en corporele elementen.

Het grote verschil met een voorstelling als *Bernadetje* is dat de chaos binnen de perken wordt gehouden. Het jonge geweld van de amateur-acteurs, die in *Bernadetje* absoluut in de meerderheid waren en het op house ravende ritme mee bepaalden, is hier getemperd door de beroepsacteurs, die hun eigen autobiografie inzetten. Bestond het team van *Bernadetje* uit 2 beroepsacteurs voor 9 jongeren, dan zijn er in *Mijn Blackie* 5 beroepsacteurs voor 5 amateurspelers.

De schreeuwerige ambiance van *Do the Bernadette* is omgeslagen in een enorme rust en een verstilling in het derde deel van *Mijn Blackie*. De gebaren, woorden en bewegingen zijn vertraagd tot handelingen 'na de catastrofe', als in een herinnering vol melancholie, stil geweld en haarpijn.

Bij wijze van conclusie

In de loop der jaren heeft Sierens steeds minder taal nodig om zijn verhaal te vertellen. Zijn voorstellingen zijn in hoge mate fysieke teksten geworden, die in sommige gevallen nog nauwelijks tekst nodig hebben om een sterke actionele werking uit te oefenen op de toeschouwer. De grote voorbeelden zijn de actiescènes uit *Moeder & Kind* en *Bernadetje* of het verjaardagsfeest uit *Mijn Blackie*. Al deze scènes werken pas optimaal omdat ze nog steeds gemonteerd zijn op basis van een tekst / muziek-afwisseling. Toch heeft Sierens in die teksten de klassieke narratieve structuur opgegeven en vervangen door rituele elementen.

Hoe zuinig en dun de taal van Sierens ook wordt, ze heeft een steeds sterkere actionele werking gekregen in de loop der jaren en ze blijft lang in het geheugen nazinderen. Voor een deel komt dat door de gestische kracht van de taal, zoals de openingszin uit *Bernadetje*: 'In Marokko, da zijn daar geen gewoon honden, die bijten door.' Vaak neemt Sierens een zin die zich aandient als ruw materiaal (in dit geval een dialoogflard uit het repetitieproces), hij ontdoet de zin van zijn anekdotische waarde en plaatst die als een uitgepuurde tekst in een nieuwe context, waardoor de zin een totaal andere betekenis kan krijgen. De zin ondergaat ook een vormelijke transformatie. Door 'in Marokko' voorop te plaatsen, wordt het filmische karakter verhoogd: eerst komt er een long-shot op de plek (waar speelt het zich af?), dan volgen het subject en predikaat, ten slotte de gestiek (wat?). De zin heeft een concrete talige gestus gekregen parallel aan de muzikale gestus: eerst een concrete klankimpuls, dan een klein adagio onder een duidelijk beeld en dan een explosie in een agressieve handeling (Marokko / woestijn / honden). Het gaat bij Sierens niet om een vaag lyrisch idioom, maar om een concreet beeld dat explodeert in de taal, een actionele eruptie. Woorden die meteen actie veroorzaken in de taal. De stof is ook meteen al conflictueel, men ziet botsauto's en er wordt over Marokko gesproken... De toeschouwers horen alleen de stem van Angelo; ze zien niet wat ze horen en horen niet wat ze zien. Dat creëert een spanning en een verlangen naar de vertelling die volgt. De zinsneden zijn vaak ook diepmenselijke clichés die overrompelen en op overtuigende wijze hun werk doen: 'Ge ziet mij nie graag' uit *Bernadetje* (Angelo aan de telefoon). Het zijn allemaal grove tekens, scherpe tonen en felle kleuren. Voor Sierens moet elke zin op zich staan

en zijn werk doen. Wat eraan voorafgaat of erop volgt om het verhaal volledig te maken interesseert hem niet. Steeds meer zijn de dialogen en teksten bij Sierens gaan fungeren als ritmische en muzikale patronen. In *De drumleraar* en *De broers Geboers* is het ritme een belangrijk compositie-element geworden.

Gaandeweg is ook de sampling-techniek een belangrijk onderdeel van Sierens' oeuvre geworden. Uit het door hem verzamelde materiaal dat hij steevast toevoegt aan dat van de acteurs kan men afleiden wie zijn idolen zijn: Pasolini, Fellini, Kanevski, Bresson, Cassavetes, Lanzmann, Pertz, Scorsese, enz. In een tekst worden tientallen andere teksten, films, fotoboeken, enz. verwerkt. Dat materiaal wordt vervolgens compatibel gemaakt met het persoonlijke materiaal van de spelers. Naarmate de jaren vorderen is de creatieve chaos en de complexiteit in Sierens' werkwijze toegenomen. Hoewel hij steeds heeft geschreven vanuit een theaterpraktijk en zelf ook regisseerde in het begin, is hij in de loop der jaren almaar minder een toneelauteur en steeds meer een theatermaker geworden. De zgn. improvisatiedrama's of collages (*Dozen* en *Napels*) en de actionele stukken (*Moeder & Kind* en *Bernadetje*) zijn daar een mooi voorbeeld van.

Ook de werkvorm en de context waarin Sierens werkt, zijn grondig veranderd. Het is nu overduidelijk dat wat een hoogtepunt had moeten worden, nl. Sierens' opname in de Blauwe Maandag Compagnie, met een sisser is afgelopen. Om zich te kunnen schikken naar de belangen en de repertoirekeuze van zo'n gezelschap is Sierens wellicht te veel een autobiografisch auteur, hij wil zelf de volstrekte controle behouden over zijn teksten. Voor zo iemand is het niet makkelijk een vruchtbaar kader te maken. Die context heeft hij nu tijdelijk met Johan Dehollander gevonden in het kunstencentrum Nieuwpoort-theater. Voor het overige probeert hij met Nieuwpoorttheater en Stef Ampe samen te werken in grotere verbanden (bv. de samenwerking met HETPALEIS voor *Mijn Blackie*).

De hippe voorstellingen uit de jaren '90 zijn toonbeelden van een alchemie tussen de actuele jongerencultuur, klassieke muziek en de massacultuur uit de jaren '70 en '80. Gelijk met deze tendens neemt ook de sacraal-religieuze en poëtische dimensie toe in het werk van Sierens. Zijn stukken blijven tezelfdertijd ook erg politiek omdat ze het proces van de beeldvorming in de massamedia zelf ondergraven en omdat ze gaan over kleine mensen, slachtoffers die blijven hunkeren. Pogingen om een eigen geschie-

denis toe te voegen aan de grote Geschiedenis. ‘Dat lopen Dat stoppen Vallen Rechtkruipen Terug verderlopen Stoppen Lopen’ (Paola in *De drumleraar*). Oefeningen in het overleven.

In een bijdrage voor *Etcetera* wordt de drang om te transformeren als volgt omschreven: ‘Zijn stukken presenteren geen brok realiteit, ze ontstijgen die voortdurend. Wat ontstaat is een lang-gerekte metafoor, die nooit de band met het banale verliest.’⁴¹

Op die manier blijft het theater van Sierens een theater van de armoede in de twee betekenissen van het woord: gevoelig voor de wereld van zijn volkse figuren en hun overlevingsstrategieën en tegelijk op zoek naar een theatrale expressie die in het teken staat van uitgepuurde beelden en woorden die zich voortdurend tot nieuwe clusters aaneenrijgen.

1. Lampo, Jan. ‘Hic Sunt Leones of de Gigantische Schoonheid – Arne Sierens over Boste’, in: *De Standaard*, 7 februari 1992.
2. T’Jonck, Pieter. ‘Het rauwe realisme van Arne Sierens en Alain Platel’, in: *Etcetera*, jrg. 16, nr. 65, 1997, p. 21-23.
3. T’Jonck, Pieter. o.c.
4. Piryns, Piet. ‘Scharrelen als de kippen’, in: *Knack*, 15 maart 1998.
5. Pélégri, Jean. ‘Robert Bresson ou la fascination, 1960’, in: *Robert Bresson, éloge*, Paris: Cinémathèque française, 1997, p. 38-39.
6. Arne Sierens in een mededeling aan de auteurs.
7. MVG. ‘Kunst met een grote K? Bullshit!’, in: *Het Nieuwsblad*, 6 december 1994.
8. Arne Sierens in gesprek met Gommer Van Roussel, verschenen in de *Periodiek nov/dec. ’91* van de Blauwe Maandag Compagnie.
9. Schrader, Paul. *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*, New York: Da Capo Press, 1988, p. 11.
10. Schrader, Paul. o.c.
11. Richie, Donald. *Japanese movies*, Tokyo: Japan Travel Bureau, 1961, p. 359.
12. Schrader, Paul. o.c., p. 19.
13. Jans, Erwin. ‘Over Bernadetje, gestus en hiërogliefen’, in: Geert Opsomer en Marianne Van Kerkhoven, *Van Brecht tot Bernadetje*, Brussel: Vlaams Theater Instituut, 1998, p. 31-33.
14. Lampo, Jan. o.c.
15. Kantor, Tadeusz. ‘Redden van de vergetelheid (1988)’, in: *Het circus van de dood*, Amsterdam, International Theatre & Film Books, 1991, p. 162.
16. Gerrits, Jan Peter. ‘De toeschouwer maakt het drama: de anti-cerebrale stukken van Arne Sierens’, in: *Toneel Theatraal*, jrg. 115, nr. 5, mei 1994, p. 37.
17. Six, Fred. ‘Arne Sierens en het ‘Theater van de Armoede’ in: *Ons Erfdeel*, nov.-dec. 1990.
18. Bauwens, Daan. ‘De eenzaamheid van een Einzelgänger’, in: *Etcetera*, jrg. 2, nr. 5, januari 1984.
19. Idem.
20. Arne Sierens in een mededeling aan de auteurs.
21. Arne Sierens in een mededeling aan de auteurs.
22. ‘Ozu on Ozu: the talkies’, *Cinema* 6, nr. 1, p. 5.
23. Ayre, Amédée. ‘The universe of Robert Bresson’, in: *Cameron, Jan (ed.); The films of Robert Bresson*, London, Studio Vista, 1969.
24. Schrader, Paul. o.c., p. 63.
25. Mallems, Alex. ‘Tadeusz Kantor: “Ik zeg het rondt. Mijn ambitie is het publiek te doen wenen.”’, in: *Etcetera*, jrg. 3, nr. 9, januari 1985, p. 26.
26. Arne Sierens in een mededeling aan de auteurs.
27. Jans, Erwin. ‘Arne Sierens, Gent en de wereld’, in: *Etcetera*, jrg. 10, nr. 37, 1992, p. 35.
28. Arne Sierens geciteerd door Gerrits, Jan Peter. o.c., p. 37.
29. Arne Sierens geciteerd door Van Gansbeke, Wim. ‘Je zou moeten horen, wat er niet gezegd wordt: BMCie creëert “De drumleraar” van Arne Sierens’, in: *De Morgen*, 22 februari 1994.
30. Arne Sierens in een mededeling aan de auteurs.
31. Kantor, Tadeusz. ‘De kunst van het acteren’, o.c., p. 86.
32. De Boose, Johan. ‘Ontmoeting met de Picasso van het theater: Tadeusz Kantor, anartiest’, in: *Etcetera*, jrg. 5, nr. 18, juni 1987.

33. In *Le diable probablement* is er een zeer mooi obscuur-belichte scène waarin de protagonist ligt te slapen in een kerk. Hij neemt er afscheid van de wereld die hem niets te bieden heeft en heeft het besluit genomen zelfmoord te plegen. Uiteindelijk wordt hij opgepakt. De muziek is van Monteverdi, *Ego dormio*.

34. Arne Sierens in een mededeling aan de auteurs.

35. Opsomer, Geert. 'Van Brecht tot Bernadetje. Kroniek, tekst en representatie in de jaren '90, in: Geert Opsomer en Marianne Van Kerkhoven, *Van Brecht tot Bernadetje*.' Brussel: Vlaams Theater Instituut, 1998.

36. Pirijs, Piet. o.c.

37. De Smet, Zoë. 'Bernadetje en de dansende botsauto's', in: *Blaazuit*, 2 oktober 1996.

38. Nieuwpoort en Victoria, november-december 1995, p. 40-43.

39. Arne Sierens in een mededeling aan de auteurs.

40. Piryms, Piet. o.c.

41. Op De Beeck, Griet. 'k Moest alleen JA zeggen', in: *Etcetera*, jrg. 15, nr. 61, 1997, p. 52-54.

THEATROGRAFIE

Achtereenvolgens vindt u, per jaar gerangschikt: de titel van de productie, de auteursnaam tussen haakjes, de naam van de regisseur, de choreograaf, de decorontwerper, de kostuumontwerper, de lichtontwerper, de componist, de dirigent, de acteurs en/of de zangers met tussen haakjes hun rol, de premièredatum, het gezelschap, de plaats waar het stuk in première ging.

1981

afstudeerproject RITCS

Avonduur in de late herfst (Friedrich Dürrenmatt). Regie: Arne Sierens. Acteurs: Daan Van den Durpel, Mark Coessens, Elisabeth Van Dooren, Erna Palsterman. 3 juni (eenmalig). / *Slaapkameratleet* (vrij naar Courteline). Bewerking: Arne Sierens en Rudi Van Den Daele. Regie en kostuums: Arne Sierens. Decor: Willy Van Sompel. Acteurs: Moniek De Beun, Rudy Van Den Daele. 16 december. Vertikaal. Theater Vertikaal, Gent.

1982

De Ruiters/De Zee (naar J.M. Synge). Vertaling, bewerking en regie: Arne Sierens. Decor en kostuums: Bert Vervae. Muziek: Walter Verschaeren. Acteurs: Rita Baert, Geertrui Daem, Jan Leroy, Ann Bellemans, Guy Hostie e.a. April. De Sluipende Armoede. Theater Arena, Gent. / *Het 'vermoeden'* (Arne Sierens). Regie en decor: Arne Sierens. Coregie: Jan Leroy. De Melomanen, in opdracht van de Vrienden van Dachau. / *Stella* (naar J.W. von Goethe). Vertaling en bewerking: Lieven Tavernier. Regie: Arne Sierens. Decor en kostuums: Bert Vervae. Muziek: Walter Verschaeren. Acteurs: Rita Baert, Lydia Billiet, Marijke De Bisschop, Freya Ligtenberg, Bert Van Tichelen. 6 oktober. Vertikaal. Theater Vertikaal, Gent.

1983

Rode Oogst (Arne Sierens naar Arden of Feversham - op basis van improvisatie). Regie: Arne Sierens. Decor: Bert Vervae. Muziek: Johan De Smet. Acteurs: Rita Baert, Ann Bellemans, Monique De Beun, An Decaestecker, Guy Hostie, Jan Moors, Peter Rodrigues. 6 maart, De Sluipende Armoede i.s.m. Vooruit. Vooruit, Gent. / *Rode Oogst* - tweede versie (Arne Sierens). Regie: Arne Sierens. Decor: Bert Vervae. Muziek: Johan De Smet. Poppen: Erik De Volder. Acteurs: Rita Baert, Dirk Celis, Monique De Beun, Luc De Wit, Jan Leroy, Suzanne Visser. 7 oktober. De Sluipende Armoede. Nieuwpoorttheater, Gent.

1984

Het Rattenkasteel (libretto Arne Sierens - een stripopera naar het gelijknamige Nero-album van Marc Sleen). Regie: Arne Sierens. Muziek: Johan De Smet. Decor: Bert Vervae. Kostuums en maskers: Erik De Volder. Licht: Geert Hinnaert. Muzikale leiding: Vincent D'Hondt. Zangers: Martien Decraene (Blanche), Lieven Deroo (Van Zwam), Guido Naessens (Ratsjenko), Marc Van Malderen (Nero). Acteurs: André Simon (Tito de hond), Jan Leroy (het paard), Ann Bellemans, Greet Devos, Luc De Wit, Brigitte Louveaux, Dirk Opstaele (de ratten). Met 14 muzikanten. 14 juli. De Sluipende Armoede. Nieuwpoorttheater, Gent.

1985

De reis naar het donkere kontinent (Arne Sierens - op basis van improvisatie). Regie: Arne Sierens. Decor: Bert Vervae. Kostuums: Frank Quadflieg. Acteurs: Marc Lemmens (Bruno), Caroline Vanderlinden (Marie), Floor Huygen (Virginie en La Duchesse d'Egypte), André Simon (de nonkel), Lucienne Schaut (Amalia en Achmed). 3 oktober. De Sluipende Armoede. Vooruit, Gent.

1986

Genoveva (Arne Sierens i.s.m. Luc Devos en Marc Holthof - een spreekopera). Regie: Arne Sierens. Muziek: Johan De Smet. Decor: Bert Vervae. Kostuums: Greet Devos en Jenny Marien. Muzikale leiding: Vincent D'Hondt. Acteurs: Jappe Claes (Golo), Jo Decaluwé (Siegfried), Carmen Jonckheere (Genoveva), Martine Jonckheere (de wasvrouw en soldaat Droste), Bart Van Avermaet (Drago en griffier), Tony Van Eeghem (soldaat), Mark Verstraete (soldaat Hondskloot). Met 3 muzikanten. 16 januari. Arca. Arca, Gent. / *De Soldaat-Facteur en Rachel* (Arne Sierens). Regie: Arne Sierens. Coregie: Jan Leroy. Decor en kostuums: Erik De Volder. Acteurs: Arne Sierens (Louis), Gert Portael/Geertrui Daem (Rachel). 28 oktober. De Sluipende Armoede. Nieuwpoorttheater, Gent. Bekroond met de Prijs van de Vlaamse Provincies voor Toneel (1989).

1988

De liefde voor de 3 manen (libretto Arne Sierens - een komische ruimteopera, vrij naar L'Amore delle tre melerance van Carlo Gozzi). Regie: Arne Sierens. Muziek: Johan De Smet. Decor: Willy Van Sompel. Licht: Stef Viane. Kostuums: Tine Claeys. Muzikale leiding: Hans Rotman. Zangers: Marc Van Malderen (Star Moderne), Guido Naessens (commandant Rolex en Joeri Gagarin en de Massa), John Dur (kapitein Douglace, de Afstand), Annemie Rogiest (Fatima, Creonta), Johan Van Keirsbilck (bemanning, de admiraal, de Energie), Kris De Becker (bemanning, de Tijd), Miet Bolssens (Noix de Coco), Hilde Geirnaert (Pluto-correctie-Plato). Met 10 muzikanten. 16 april. De Sluipende

Armoede. Vooruit, Gent. / *Los Muertitos/ Onze Lieve Doden* (Arne Sierens). Regie: Arne Sierens en Jan Leroy. Decor: Stef Viane en Toon Pauwels. Kostuums: Tine Claeys. Licht: Stef Viane. Acteurs: Gert Portael (Natalia Sedowa), Bart Van Avermaet, Wouter Van Lierde, Mark Verstraete (de Mexicanen). 18 november. De Korre. De Biekorf, Brugge.

1989

Je pleure des bananes (libretto Arne Sierens - een opera op basis van 'De reis naar het donkere kontinent'). Muziek: Johan De Smet. Regie: Sam Bogaerts. Decor: Willy Van Sompel. Muzikale leiding: Hans Rotman. Zangers: Romain Bisschof (Bruno), Henk Lauwers (de nonkel), Irene Maessen (Virginie en Madame la Duchesse), Maja Schermerhorn (Amalia en Achmed), Rolande Van der Paal (Marie). Met 6 muzikanten. 26 september 1989. De Sluipende Armoede. Kunstencentrum Vooruit. Sinfonia Amsterdam. Vooruit, Gent.

1990

Mouchette (Arne Sierens). Regie: Johan Dehollander. Decor: Herman De Roover. Kostuums: Lieve Pynoo. Licht: Yvan Pype. Acteurs: Mark Verstraete (Arsène), Goele Derick (Colette). 23 maart. Oud Huis Stekelbees. Nieuwpoorttheater, Gent. Bekroond met de Nederlands-Vlaamse Toneelschrijfprijs (1990) en de SABAM-prijs (1992). Derde laureaant van de Europese Toneelschrijfprijs (1991).

1992

Boste (Arne Sierens). Regie: Luk Perceval en Johan Dehollander. Decor: Johan Dehollander. Kostuums: Lieve Pynoo. Licht: Kees Van de Lagemaat. Acteurs: Michel Van Dousselaere (Richard), Jacob Beks (Boste), Stany Crets (Orfeo), Els Dottermans (Zoë), Ilse Uitterlinden (Madame Nowee), Vic De Wachter (Toni), Gilda De Bal (Rosita, de roste vrouw). 6 februari. Blauwe Maandag Compagnie. Vooruit, Gent. Bekroond met de driejaarlijkse Prijs van de Vlaamse Gemeenschap voor Toneelletterkunde (1992). / *Ambetango* (Arne Sierens). Bundeling van de liederencycli *Edith en Henry*, *Pillen Plons*, *Bye Bye Anita* en *Ambetango*. Muziek: Johan De Smet. In verschillende samenstelling opgevoerd in Nieuwpoorttheater (Regie: Sam Bogaerts. Decor: Willy Van Sompel (1991)), in Vooruit – Grote Zaal (Regie: Sam Bogaerts. Decor: Willy Van Sompel (1992)) en Vooruit – Domzaal (Regie: Arne Sierens. Decor: Willy Van Sompel (1993)). Met 3 zangers en 4 muzikanten. Operachi i.s.m. Vooruit. / *Kaïet Kaïet* (Arne Sierens - op basis van improvisatie). Regie: Arne Sierens en Paul Carpentier. Choreografie: Piet Rogie. Decor: Willy Van Sompel. Kostuums: Lot Lemm. Licht: Marc Claeys. Acteurs: Helen Suyderhoud (Maria en Ka'tinka), Vera Puts (Imelda), Alexander van Bergen (Orlando), Wim Van den Driessche (Sa'ied). 22 mei. Eva Bal Speeltheater. Nieuwpoorttheater, Gent.

1993

Dozen (Arne Sierens - op basis van improvisatie en collage). Regie: Johan Dehollander en Arne Sierens. Decor: Johan Dehollander. Kostuums: Lieve Pynoo. Acteurs: Gilda De Bal, Stany Crets, Els Dottermans, Peter Van den Begin, Ilse Uitterlinden. 4 juni. Blauwe Maandag Compagnie. Vooruit, Gent.

1994

De drumleraar (Arne Sierens). Regie en decor: Johan Dehollander. Kostuums: Lieve Pynoo. Licht: Kees Van De Lagemaat. Acteurs: Gilda De Bal (Paola), Lucas Van Den Eynde (Raymond). 2 maart. Blauwe Maandag Compagnie. Vooruit, Gent. / *Juffrouw Tania* (Arne Sierens). Redactie, regie en decor: Johan Dehollander. Kostuums: Lieve Pynoo. Licht: Kees Van De Lagemaat. Acteurs: Vic De Wachter (Philip), Els Dottermans (Tania), Mark Verstraete (de kolonel). 6 april. Blauwe Maandag Compagnie. Vooruit, Gent.

1995

Moeder & Kind (Arne Sierens). Concept en regie: Arne Sierens en Alain Platel. Decor: Pol Heyvaert. Kostuums: Lieve Pynoo. Licht: Wim Clapdorp en Piet Depoortere. Acteurs: Lies Pauwels (Linda), Helmut Van Den Meersschaut (Etienne), Mohamed Benaouisse (Ben), Gert Portael (Francine), Frederik Debrock/Mout Uyttersprot (Jean-François), Ian Mattan/Thomas Daenen (Filipke), Thomas Allegaert/Simon Daenen (Ricky), Romy Bollion/Angelique Vanderhaeghen (Vanessaatje). 23 maart. Victoria. Nieuwpoorttheater, Gent. Geselecteerd voor het Theaterfestival 1995, bekroond met de Hans Snoeckprijs en de Masque de la Production Etrangère de l'Année 1996 te Québec. / *Wie... een vreemde* (anoniem). Bewerking: Arne Sierens. Regie: Johan Dehollander. Aacteur: Katelijne Damen. 9 december. Nieuwpoorttheater. Nieuwpoorttheater, Gent.

1996

Bernadetje (Arne Sierens). Concept en regie: Arne Sierens en Alain Platel. Decor: Pol Heyvaert. Kostuums: Lieve Pynoo. Licht: Philippe Digneffe. DJ: Timme Afschrift. Acteurs: Lies Pauwels (Pascaline), Dirk Pauwels (Jackie), An Pierlé (Kelly), Frederik Debrock (Yves), Magdalena Przybylek (Tamara), Titus Devoogdt (Ratte), Charlie Martens (Gino), Hakim Boulyou/Simon Dhanens (Angelo), Anna Buyssens/Laura Neyskens (Franceska), Seline De Cloet/Hannelore Vanheerswyngheles (Cocquyt), Melanie Nunes/Nejla Yilmaz (Jessica). 3 oktober. Victoria. Nieuwpoorttheater, Gent. Geselecteerd voor het Theaterfestival 1997.

1997

Napels (Arne Sierens - op basis van improvisatie en collage). Regie: Johan Dehollander en Arne Sierens. Decor: Pol Heyvaert. Kostuums: Lieve Pynoo. Licht: Rudy D'Hondt en Johan Dehollander. Acteurs: Goele Derick, Koen De Sutter, An Miller, Karlijn Sillegheem, Bart Voet. 14 mei. Nieuwpoorttheater. Nieuwpoorttheater, Gent.

1998

De broers Geboers (Arne Sierens). Regie: Johan Dehollander. Decor: Guido Vrolix. Kostuums: Lieve Pynoo. Licht: Harry Cole. Acteurs: Jakob Beks (Noël), Didier De Neck (Andrei), An Miller (Mémé), Wim Opbrouck (Marnix), Wim Willaert (Ivan). 14 mei. Nieuwpoorttheater en Theater Zuidpool. Nieuwpoorttheater, Gent. / *Mijn Blackie* (Arne Sierens - op basis van improvisatie). Regie: Arne Sierens. Decor: Guido Vrolix. Kostuums: Lieve Pynoo. Licht: Harry Cole. DJ: Timme Afschrift. Acteurs: Frederik Debrock (Matthieu), Thomas Dhanens (Patrickke), Johan Dehollander (Sylveer), Titus De Voogdt (Nico), Charlie Martens (Jean-Marie), Johan Heldenbergh (Daniël), Victor Peeters (Jos), Benjamin Verdonck (Marcel), An Miller (Mieke), An Verstraeten (Tantanna), Ran van de Leentjeshoeve (Blackie). 27 november, HETPA-LEIS i.s.m. Nieuwpoorttheater. Electrabel, Borgerhout.

SELECTIEVE BIBLIOGRAFIE

Archiefmateriaal

Vlaams Theater Instituut Brussel. Privé-archief Arne Sierens.

Boeken

- Kantor, Tadeusz. *Het circus van de dood*. Amsterdam: International Theatre & Film Books, 1991. (Verzameld, vertaald en ingeleid door Johan De Boose).
- Opsomer, Geert en Marianne Van Kerkhoven. (eds.). *Van Brecht tot Bernadetje: Wat maakt theater en dramaturgie politiek in onze tijd?*. Brussel: Vlaams Theater Instituut, 1998.
- Pélégri, Jean. *Robert Bresson, éloge*. Paris: Cinémathèque française, 1997.
- Schrader, Paul. *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley: University of California Press, 1972.
- Willett, John. *Caspar Neber: Brecht's designer*. London: Methuen, 1986.

Artikels over het werk van Arne Sierens (selectie)

- Arteel, Roger. 'De buik van *Boste*', in: *Knack*, 8 januari 1992.
- Arteel, Roger. 'Opgeklapte botsingen. Arne Sierens: *De broers Geboers*', in: *Knack*, 13 mei 1998.
- Bauwens, Daan. 'Rode oogst, goede oogst', in: *Vooruit*, 12 maart 1983.
- Bauwens, Daan. 'NTG en De Sluipende Armoede op herkansing: de herwonnen eer van Hugo Claus en Arne Sierens', in: *Etcetera*, jrg. 2, nr. 5, januari 1984, p. 54-56.
- De Boose, Johan. 'Ontmoeting met de Picasso van het theater: Tadeusz Kantor, anartiest', in: *Etcetera*, jrg. 5, nr. 18, juni 1987.
- De Smet, Zoë. 'Bernadetje en de dansende botsauto's', in: *Blaazuit*, oktober 1996.
- Gerrits, Jan Peter. 'De toeschouwer maakt het drama: de anti-cerebrale stukken van Arne Sierens', in: *Toneel Theatraal*, jrg. 115, nr. 5, mei 1994, p. 36-39.
- Jans, Erwin. 'Arne Sierens, Gent en de wereld', in: *Etcetera*, vol. 10, nr. 37, 1992, p. 34-35.
- KVK. 'Broosheid in wankle wereld: Derick en Verstraete treffen juiste toon in *Mouchette*', in: *De Gentenaar / Het Nieuwsblad*, 26 maart 1990.

- Lampo, Jan. 'Hic Sunt Leones of de Gigantische Schoonheid – Arne Sierens over *Boste*', in: *De Standaard*, 7 februari 1992.
- Lehmann, Hans-Thies. 'Kunst der Klage, Lust und Chaos. Hans-Thies Lehmann über das 9. flämisch-niederländische Theatertreffen in Gent und Amsterdam', in: *Theater Heute*, jrg. 36, nr. 11, 1995, p. 27-29.
- Mallems, Alex. 'Tadeusz Kantor: 'Ik zeg het ronduit. Mijn ambitie is het publiek te doen wenen'', in: *Etcetera*, jrg. 3, nr. 9, januari 1985, p. 26-28.
- MVG. 'Kunst met een grote K? Bullshit!', in: *Het Nieuwsblad*, 6 december 1994.
- Olaerts, Ann en Jan Simoen. 'Living in Ghent in the twentieth century / Un Gantois au vingtième siècle', in: *Articles*, nr. 7, Summer 1991, p. 30-33.
- Penning, Erwin. 'Arne Sierens: naar een tweede aktie tomaat?', in: *Yang*, nr. 109, 1982, p. 58-64.
- Six, Fred. '*Mouchette* suggereert klein verdriet', in: *De Standaard*, 29 maart 1990.
- Six, Fred. 'Arne Sierens en het Theater van de Armoede', in: *Ons Erfdeel*, vol. 33, nr. 5, november-december 1990, p. 721-724.
- Six, Fred. 'L'oeuvre théâtrale d'Arne Sierens', in: *Septentrion*, année 20, n°. 3, 1991, p. 20-24.
- Stalpaert, Christel, Bart Peeters en Peter Anthonissen. *Theaterauteurs in Vlaanderen: Arne Sierens*. Brussel: Vlaams Theater Instituut, mei 1997.
- Tindemans, Klaas. 'Op zoek naar het mythische Vlaanderen', in: *Kunst en Cultuur*, vol. 25, juni 1992, p. 36-37.
- Van Der Speeten, Geert. 'Arne Sierens schrijft dubbelportret voor Blauwe Maandag Compagnie: *De drumleraar* in première in Gentse Vooruit', in: *De Standaard*, 25 februari 1994.
- Van Gansbeke, Wim. 'Proeve van een théâtre-vérité: Arne Sierens inspireert zich op Bernanos en Bresson', in: *De Morgen*, 24 maart 1990.
- Van Gansbeke, Wim. 'Echt zilver, alle... De wereld gezien vanaf een paalwoning', in: *De Morgen*, 29 maart 1990.
- Van Gansbeke, Wim. 'Een gigantisch spiegelpaleis', in: *De Morgen*, 31 januari 1992.
- Van Gansbeke, Wim. 'Pa? Een ei, hoe lang moet dat koken?: Blauwe Maandag Compagnie speelt *Boste*', in: *De Morgen*, 8 februari 1992.
- Van Gansbeke, Wim. 'Je zou moeten horen wat er niet gezegd wordt: BMCie creëert *De drumleraar* van Arne Sierens', in: *De Morgen*, 22 februari 1994.
- Van Imschoot, Myriam. 'De kloof tussen publiek en toneel overbrugd: Alain Platel maakt *Moeder & Kind* op tekst van Arne Sierens', in: *De Morgen*, 25 maart 1995.

Teksten van Arne Sierens

Het 'vermoeden'. Antwerpen: Dedalus, 1987.
Rode Oogst. 1983 (niet gepubliceerd).
Het rattenkasteel. Gent: De Sluipende Armoede, 1984.
Massacre van de onschuldigen. 1984 (niet gepubliceerd).
De reis naar het donkere kontinent. 1985 (niet gepubliceerd).
Genoveva. Gent: Arca, 1986.
De Soldaat-Facteur en Rachel. Antwerpen: Dedalus, 1986.
De liefde voor de drie manen. Antwerpen: Dedalus, 1988.
Los Muertitos / Onze Lieve Doden. Antwerpen: Dedalus, 1988.
Je pleure des bananes. Gent: De Sluipende Armoede, 1989.
Mouchette. Antwerpen: Dedalus, 1990.
Constant Pardon of Falstaff in Kongo. 1991 (later gepubliceerd in *Arne Sierens: toneel*).
Boste. Antwerpen: Dedalus, 1992.
Dozen. Gent: Blauwe Maandag Cie, 1993.
De drumleraar. Amsterdam: Atlas, 1994.
Juffrouw Tania. 1994 (later gepubliceerd in *Arne Sierens: toneel*).
Moeder & Kind. Gent: Victoria, 1995.
Arne Sierens: toneel. Amsterdam: International Theatre & Film Books, 1996. Deze bundel bevat volgende teksten: *Het 'vermoeden'*, *De Soldaat-Facteur en Rachel*, *Los Muertitos / Onze Lieve Doden*, *Je pleure des bananes*, *Mouchette / Colette*, *Constant Pardon*, *Boste en De drumleraar*.
Bernadetje. Gent: Victoria, 1996.
Napels. Gent: Victoria, 1996.
De broers Geboers. Amsterdam: International Theatre & Film Books, 1998.
Mijn Blackie. Antwerpen, Gent: HETPALEIS - Nieuwpoorttheater, 1998.

Vertaalde teksten van Arne Sierens

Frans

Mouchette / Colette (vertaling Jean Louvet); *Tambours Battants* (vertaling Monique Nagielkopf). Amsterdam: International Theatre & Film Books, 1996.
Le Soldat-Facteur et Rachel (niet gepubliceerd).
Mère et Enfant (vertaling Monique Nagielkopf). Gent: Victoria, 1996.
Bernadette (vertaling Monique Nagielkopf). Gent: Victoria, 1996.
Les frères Malherbe (De broers Geboers), vertaling Monique Nagielkopf). Gent: Nieuwpoorttheater, 1999.

Engels

Bernadetje (vertaling Rebecca Prichard). Gent: Victoria, 1996.
Drummers (De drumleraar), vertaling Nadine Malfait), in: *Dutch Plays. New Dutch and Flemish Drama*. London: Nick Hern Books, 1997.

Duits

Mutter & Kind (vertaling Petra Serwe). Gent: Victoria, 1996.
Bernadetje (vertaling Petra Serwe). Gent: Victoria, 1996.

Italiaans

Il batterista (De drumleraar), vertaling Rosamaria Rinaldi), in: *Teatro Contemporaneo Olandese e Fiammingo*. Rome: Edizione Compagnia Teatro I.T., 1997.
Formichina (Mouchette), vertaling Michèle Thys). Gent: Nieuwpoorttheater, 1997.
Bernadetje (vertaling Michèle Thys). Gent: Victoria, 1997.

Vertalingen door Arne Sierens

Het begeren onder de olmen (vertaling van *Desire under the Elms* van Eugene O'Neill, in opdracht van Het Zuidelijk Toneel). Amsterdam: International Theatre & Film Books, 1992.
Splendid's (vertaling van *Splendid's* van Jean Genet in opdracht van Het Zuidelijk Toneel). 1994 (niet gepubliceerd).

Dit is een uitgave van Vlaams Theater Instituut v.z.w. in samenwerking met de studierichtingen Theaterwetenschap van de vier Vlaamse universiteiten: U.I.Antwerpen, Universiteit Gent, K.U.Leuven, V.U.Brussel.

Hoofdredacteur

Geert Opsomer

Redactieraad

Pol Arias, Annie Declerck, Ronald Geerts, Erwin Jans, Rudi Laermans,
Kristel Marcoen, Klaas Tindemans, Frank Peeters, Luk van den Dries,
Marianne Van Kerkhoven, Jaak van Schoor

Vormgeving

Inge Ketelers

Fotogravure en druk

Cultura, Wetteren

Oplage

500 ex.

Kritisch Theater Lexicon 15, Portret Arne Sierens

Auteurs

Erwin Jans, Geert Opsomer en Christel Stalpaert

Research

Christel Stalpaert

Eindredactie en correctie

Kristel Marcoen, Griet Vandewalle

Foto Portret Arne Sierens

Kurt Van der Elst

Foto's

p. 29: Norbert Maes / p. 30: Jan Simoen, Corneel Maria Ryckeboer /

p. 31: Phile Deprez, Kurt Van der Elst / p. 32: Kurt Van der Elst

Vlaams Theater Instituut v.z.w., Sainctelettesquare 19, 1000 Brussel,

tel.: 02/201.09.06, fax: 02/203.02.05

e-mail: info@vti.be website: <http://www.vti.be>

ISBN 90-74351-14-X — D/1998/4610/07

Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd en/of openbaar gemaakt zonder voorafgaande toestemming van de uitgever.

Het Vlaams Theater Instituut is een centrum voor onderzoek, documentatie, advies en promotie van de podiumkunsten. Het Vlaams Theater Instituut wordt betoelaagd door het Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, Administratie Cultuur en is gesponsord door de Nationale Loterij en Océ Belgium.

Deze uitgave kwam tot stand met de steun van Het Theaterfestival v.z.w.

© 1998 / Verantwoordelijke uitgever: Klaas Tindemans